Otto Ludwigs Wallensteinplan,

geordnet, besprochen und herausgegeben
mit einer Einleitung über des Dichters
dramaturgische Ansichten.

Inaugural-Dissertation

der
hohen philosophischen Fakultät der Universität
Greifswald
zur
Erlangung der philosophischen Doktorwürde
vorgelegt
und nebst den beigefügten Thesen
am Freitag, den 9. Februar 1900
vormittags 12 Uhr
öffentlich verteidigt von

Hugo Eduard Eick,
wissenschaftlicher Hilfslehrer in Bremen.

Opponenten:
Herr cand. med. Ernst Pietsch.
Herr cand. phil. Hermann Hartwig.

Greifswald.
Druck von F. W. Kunike.
1900.

Seinem hochverehrten Lehrer und Berater

Herrn

Geheimrat Professor Dr. Reifferscheid

im Gefühle tiefster Dankbarkeit

der Verfasser.

Vorbemerkung.

Eine genaue Abschrift des handschriftlichen Materials erhielt ich durch Uneigennützigkeit des Herrn Dr. Servaes. Ihm sei daher vor allem der herzlichste Dank in Gestalt dieser Arbeit ausgesprochen.

Die direkte Anregung zu derselben verdanke ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Reifferscheid, welcher mich mit manchem Wink und Rat unterstützte. An dieser Stelle gebührt ihm der Ausdruck ehrerbietigsten Dankes.

Citiert ist nach Otto Ludwigs gesammelten Schriften, her. von Adolf Stern und Erich Schmidt, I—VI, Fr. Wilh. Grunow, Leipzig 1891.

Alles aus Ludwig Citierte ist mit lateinischer Schrift gedruckt.

Die Orthographie und Interpunktion Ludwigs ist durchweg beibehalten, soweit nicht einfache Schreibfehler vorliegen.

Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, den wesentlichen Text des Ludwigschen Wallensteinplanes[1]) zu liefern, ihn in übersichtlicher Weise zu ordnen und im einzelnen zu besprechen. Mit einer g e n e t i s c h e n R e k o n s t r u k t i o n glauben wir besonders auch der Poetik einen Dienst zu erweisen, da es nur wenige Fälle geben dürfte, bei denen sich die allmähliche

[1]) Vgl. über denselben Erich Schmidt, O. Ludwigs ges. Schr., IV, 46—53.

Entstehung, Ausbildung und Komposition eines Dramas so stufenweise in den Vorstudien beobachten läßt. — Es wird sich ferner zeigen, daß der Wallensteinplan geradezu als ein Beispiel und eine Illustration der Shakespearestudien O. Ludwigs anzusehen ist. Deshalb wird es nützlich und notwendig sein, zunächst Ludwigs dramaturgische Ansichten festzustellen und zu besprechen und dann auf dieser Grundlage den Plan zu untersuchen. Dies ist uns eine um so schönere Pflicht, da diese vielleicht bedeutendste Schrift unserer dramaturgischen Litteratur noch längst nicht genug bekannt und gewürdigt ist.

Ehe wir an unsern Gegenstand herantreten, geben wir zunächst eine Beschreibung der Handschriften.

Die Handschriften.

Der Plan ist in zwei Heften niedergeschrieben, die sich im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar befinden. Das erste Heft umfaßt 32, das zweite 23 Seiten. Beide sind förmlich mit Notizen übersät, so daß es vielfach rein unmöglich wird, den Text zu entziffern. Im ersten Heft ist ein Rand gelassen, auf dem Ludwig bei der mehrfachen Durchsicht des Planes seine oft sehr ausführlichen Bemerkungen angebracht hat. Beim zweiten Heft ist kein eigentlicher Rand gebrochen; nur zuweilen ist er in kleinem Umfange freigelassen, so daß nur wenige Nebenbemerkungen zu finden sind. Ludwig hat sich eine eigene Art von Abkürzungen angewöhnt, z. B. Kais. glaubt schmerzl. an die anfängliche Treue Wldsteins.

Ein bestimmtes Prinzip hat Ludwig bei der Niederschrift nicht befolgt. Man denke sich den kranken Dichter im Bette, immer mit sich und seinen Gestalten beschäftigt. Wenn ihm ein Gedanke einfällt, so greift er schnell zur Feder, die seinem Eifer kaum folgen kann. Oft schreibt er so eine Stunde lang fort, oft macht er tage- und wochenlang keinen Strich. Kein Wunder, wenn die Niederschriften bunt und kraus genug aussehen. Vielfach knüpft er jäh an weit zurückliegende Stellen an. Mit einem „u. s. w.“ bricht er ab und beginnt plötzlich ein ganz anderes Thema; denn es ist eine Ausnahme, wenn er z. B. einmal den Übergang monologisierend herstellt: Also weiter in der Geschichte. –

Dem Inhalte nach können wir das handschriftliche Material einteilen:

1. in Erörterungen und Bemerkungen über das Drama (Charaktere, Fabel, Ästhetisches 2c.).
2. in bestimmte Scenarien, deren wir außer einigen Bruchstücken 6 finden.
3. in Auszüge aus Beckers Weltgeschichte. Diese nehmen etwa $^1/_5$ der Niederschriften ein. —

Da eine genaue Beschreibung der Handschriften nur die umständliche und wenig fruchtbare Aufgabe hätte, die Aufzeichnungen Seite für Seite oder gar Zeile für Zeile durchzugehen, so wird es praktisch sein, ausführliche Proben aus beiden Heften zu geben, und zwar genau in der Reihenfolge und Anordnung, wie Ludwig sie bietet. Hierbei wird nicht nur der Plan selbst charakterisiert werden, sondern sich zugleich die Aufgabe und Ordnungsart unserer Arbeit von selbst ergeben.

Textproben.

Wir wählen solche Stellen aus, bei denen einerseits die Schreibart und Lebendigkeit des tagebuchartigen Werkes und andrerseits das Unwillkürliche, oft Zerrissene und Wunderliche hervortreten mögen.

Wir beginnen mit der Wiedergabe der 1. Seite (nach dem Titelblatt) des I. Heftes: Auf der linken Spalte der eigentliche Text, auf der rechten die Randnotizen Ludwigs in dem entsprechenden Nebeneinander der Handschrift.*)

Text.	**Randnotizen.**
(m. T.) Seite 1.	
Immer muss der Causalnexus greiflich herausragen und darf nichts anderes sein als Darstellung des Typus des Emporkömmlings und das Schicksal eines Solchen. Alles Andere muss nothwendig daraus hervorzugehen scheinen und nur den Werth des Symbols haben.	(d. T.) d. h. eines tragischen Emporkömmlings, der die Eigenschaft hat, hinaufzukommen, aber keine der Eigenschaften, sich oben zu erhalten. So fällt der ideale und causale Nexus zusammen.
Der Kern der Geschichte, ihre grossen Vorfälle so nahe gerückt, dass ihr Causales Spannung hervorbringt. Dann alles schauspielerisch; Darstellung solcher Menschen bis in's Kleinste — nur aus Zügen des Typus, und die anekdotischen zu solchen gemacht der Seelenzustände, ausserdem grossartige geschichtliche Mimik — also Alles typisch!	

*) d. T. = dunkle Tinte, m. T. = mittlere Tinte, h. T. = helle Tinte.

(h. T.) Typus des Emporkömmlings mit den oben Geborenen (und dem Kaiser u. s. w.) Typus des Ch. (tragisch): der Mann, den es hinaufdrängt, und welcher der Gabe entbehrt, um die die Obengeborenen das Eindrängen verzeihen.

Die Handlung muss eben nichts darstellen, als nur dieses, namentlich müssen die Causalglieder lediglich daraus genommen sein.

Max, der Edle, wenn auch Bornirte, hat den Kaiser gross gemacht; diesen bedrängt dessen inneres Übergewicht (übergeschrieben: das erräth W. aus der Menschennatur), aber er selbst kann es nicht besiegen, er sieht sich nach einer Waffe um, da bietet sich W., den sein Ehrgeiz treibt, die Gelegenheit, die sein scharfer Geist sieht, zum Hinaufkommen zu benutzen. Aber in seinem Stolz hat er einen gefährlichen Gegner seines Ehrgeizes; jener lässt diesen nicht zum Ziele kommen. Einer, der hinan will, muss, die schon oben sind, mit seinem Steigen zu versöhnen suchen; er weiss das mit seinem durchdringenden Geiste wohl, und wills vielleicht auch, aber sein Stolz, durch ihn nur zu leicht empfindlich gemacht und gereizt, bricht durch und verdirbt's mit ihnen. Er will's erzwingen, indem er mit seiner eigenen Ehrsucht die des Kaisers ansteckt und diesen dadurch von Max zu isoliren und zu beherrschen sucht. Ein Kampf des Spir. des W. mit dem des Max um das Übergewicht auf des Kaisers. Indess Max' Spir. trägt den Sieg davon — der Verfassungstreue und Pflicht über den der Willkür — u. W. fällt. Sein scharfes Auge sieht, dass er wieder steigen wird; er verkauft sich so theuer als möglich. Dass Max Hülfe braucht, könnte den W. in den Stand setzen, ihn zu versöhnen; er thut das Gegentheil, da nun noch Rachsucht auf die

Also, der Emporkömmling mit allen Gaben dazu; Geist, Willenskraft, Thatkraft, rasche Unbedenklichkeit, wird tragisch durch Vermessenheit, die sich nicht bescheiden kann, nichts Heiliges achtet; durch steifen Nacken und (?) sicheres Räthsel, (durch Bindestrich mit den tieferstehenden Worten verbunden:) ihn freuts wie eine Gewitterwolke zu stehn, unberechenbar, eine Möglichkeit des Ungeheuren, Beispiellosen in der Geschichte. (Dies Letzte mit m. T.)

Der tragische Conflikt also zwischen der Ehrsucht und dem Stolze Wllsteins muss zugleich das schauspielerisch-theatralische Effektcentrum sein.

Schale des Stolzes getreten; er beleidigt und demüthigt. Nun hat seine Ehrsucht ihn in die durchaus falsche und verderbenschwangere Stellung zu dem Kaiser gebracht und sein Stolz und Trotz thut wiederum, was er kann, diese Stellung durchaus verderblich zu machen, indem er sich schroff darin behauptet. Dazu ist sein Stolz, seine Zuversicht auf seine Kraft, sein Glück u. seine Unentbehrlichkeit für den Kaiser vollends bis zur dämonisch übermüthigen Sicherheit gewachsen. Die Schlacht bei Lützen droht dem Rufe seines Glückes,[1]) doch er schiebt den Verlust auf die Offiziere, die er hinrichten lässt. Diese Gewaltthat, der Verlust der Schlacht drückt ihn und macht den sonst so rücksichtslos Vorschreitenden unentschlossen, das Bewusstsein seiner Stellung dazu; nichtsdestoweniger will sein Stolz nichts aufgeben, auch wenn Rettung nur in diesem Aufgeben. Schon dem Tode geweiht, erfährt er, dass seine Truppen ihn verlassen. Zorr, Scham des beleidigten Stolzes, Rache über dies Thun an ihm lässt ihn sich zusammenfassen; die Sterne rathen Resignation, er trotzt den Sternen, die Gewalt über ihn bekommen, nur weil er seine über sie in Unentschlossenheit aufgab; er trotzt ihnen, denn abzwingen lässt er sich nichts.[2]) Auf der Spitze seines Glücks könnte er (übergeschrieben mit d. T. freiwillig) entsagen, aber so wo es, (übergeschrieben mit d. T. gezwungen, aus) Feigheit, erschiene, kann er es nicht. Und so übereilt ihn der Tod; sein Verderben ist die Folge des Stolzes, der Max und den Kaiser gereizt hat. Der Kaiser, der ihn unthätig und ungehorsam sieht, muss nach solchen Präcedenzien an Verrath glauben; Max wird es nicht zu schwer, den Beleidiger seines und allen göttlichen und irdischen Rechtes

(h. T.)

[1]) und damit seiner Stellung. Damit contrastirt Gustavs Gebet und eine Szene Wllsts davon getrennt, sein Heldentod und Vergötterung auf alle Weise. (Dies m. T.)

übergeschrieben mit d. T. in der Auslegung liegts, und die giebt der Spiritus des Menschen (der Character).

[2]) Er muss Stralsund haben und wenn es mit Ketten an den Himmel geschlossen; darin sein Nichtbescheidenkönnen; er schiesst ehe er abzieht mit glühenden Kugeln in das Meer; darin seine Rücksichtslosigkeit in der Empfindlichkeit u. seine Rachsucht. (d. T.)

zum 2ten male zu stürzen. So ist sein Schicksal (W.s) ganz das typische des Mannes, dessen Ehrgeiz und Schlauheit erreichen könnten, was sie nur wollen, wäre die Zugabe des verschlossenen, steifnackigen Stolzes nicht, der sich in dämonischer Übersicherheit des glücklichen Spielers übersteigt.[1])

(m. T.) N.B. Neuester Plan S. 24–26 concentriert (vgl. unten p. 91.)

[1]) Darauf setzt Max seine Hoffnung, dass sein Stolz immer verdirbt, was seine glücklichen Gaben, von Ehrgeiz gestachelt, geschaffen; wie ein Mann, der mit der Linken immer verwischt (abwischt?), was die Rechte eben malte. (d. T.)

Wenn man erfährt, daß das bisher Citierte nur die Hälfte der ersten Seite einnimmt, so kann man sich einen Begriff davon machen, wie eng und kraus die Notizen geschrieben sind. — Aus dem häufigen Wechsel der Tinte (namentlich bei den Randnotizen) sieht man schon jetzt, daß Ludwig zu verschiedenen Zeiten seine Aufzeichnungen machte und sie des öfteren überarbeitete. —

Seite 7.

Nun ist alles bisher stetig. Der Plan zu der Zuvieldienerei, womit er dem Kaiser auf unausgesprochene Wünsche dienen will. Dann seine Thaten, kurz, in einem neuen Akte[1]); dann die Beschwerde der Fürsten; Wldsts, der sich auf den Kaiser verlässt, Übermuth[2]); dann Komplott der Fürsten gegen W., ihr Thun, als wollten sie dem Kaiser in seinen Wünschen zu Diensten sein; der spricht seinen Willen nicht aus, damit Spannung[3]). Darauf W. mit seinen grossen Plänen. Kaiser sagt nichts, will aber noch nicht Befehl geben, sowie die Kurfürsten die Wahl versagen, die Stadt zu nehmen u. s. w. Wsts. Sorge wegen des Dominirens seines Feindes. Nun Verhandlung.

[1]) in einer blossen Expositionsszene, wie im Makbeth.

[2]) stark, da er das Hauptmoment sein muss: Was wird er noch wagen gegen uns, der Emporkömmling!

Höher stehend, durch einen Strich hieher bezogen: Er muss hinunter!

[3]) Kaiser überlegt die Gründe, W. fallen zu lassen, vide Excerpt.

Anklage. Kaiser lässt fallen; nun fort, wie im Excerpt, der Kaiser lässt sich noch mehr abdingen. W. soll auf seine Güter gehen. In dessen Monolog herein[1]), was unterdess zwischen Kaiser und Fürsten verhandelt wird. W.'s Hoffnung[2]). Abgang. Kaiser, Fürsten. Ihr demüthiger Abschlag. Ab. Kaisers Zorn, Reue; will Unterhandlungen einleiten, Gesandter? vielleicht blos Einleitung zu neuem Einvernehmen.

Nun W. in Prag. Objectiv: will sich selbst dienen; im Subjectiven: Geberde.

In der Expositionsszene von Regensburg (vielleicht, ehe Verwandlung auf der Bühne) Exposition von W.'s Thaten und des Kaisers Grösse? aber das verhandeln dann die Fürsten. Verwunderung, wenn die nichts entgegen thun sollten. Dann die französische Einmischung. Wendung des Krieges durch die verschiedenen Interessen, Feinde im Reich; Elend. Vielleicht exponiren ein paar Flüchtlinge, die sich begegnen, einer von dem Restitutionsedikt, der andere von den W.'schen Kontributionen; ich habe mein ganzes Eigenthum hergegeben; sie nahmen ein besseres (einen Ochsen? unleserlich.) für 10 Gulden und ich blieb noch schuldig.

*) Gustav Adolph, S. 337 ff. Seine Beschreibung 339.

S. 340. In diesem Sinne führte er auch seine Kriege nicht mit der eisernen Härte Wllnsteins, sondern suchte die Leiden, die er den Landesbewohnern zufügen musste, zugleich nach Kräften zu mildern und zu vergüten.

Einiges aus seiner Abschiedsrede in Gustav's Rede einzufügen, S. 341.

[1]) der stolze Mann im Tiefsten verwundet und verändert, Hass u. s. w.: innerlich.

[2]) will dann sich selber dienen.

*) Dies sind natürlich Notizen aus Becker.

Vielleicht den Brief an seinen Kanzler S. 344, in einen Abschied von diesem, der ihn besuchte, verwandelt.

Magdeburg 1631 Mai. S. 350

Schlacht bei Leipzig.

Wallensteins Wiedererhebung S. 363.

Nun könnte der vorige Akt mit des Kaisers Reue schliessen (übergeschrieben: und Knüpfung völligen Einvernehmens oder Sondirung). Dann Expositionsszene vom Hofhalte Wallensteins und dem Aufkommen der protestantischen Waffen. Oder auch noch eine Szene beim Kaiser, dass W. gewonnen werden solle. Dieser werde nicht (sc. gewonnen werden), was er sagt, wie er lebe, kriegerischem Thun abgeneigt. Nachrichten, die den Kaiser so in Schrecken setzen, dass er mit unbeschränkter Vollmacht, alle Forderungen zu erfüllen, zu dem einzigen Retter schickt. Nun Wllst, den wir vielleicht vorher gesehn und ihm den sondirenden Questenberg das sagen hörten, was dem Kaiser von ihm gesagt werde. Komödie.

...das Sondiren des Kaisers. Chorus, dass dies nicht gut ausfallen könne. Vielleicht wurde es dem Kaiser gesagt, oder sagte dieser sich's selber, aber die allmächtige Noth!

W.'s Eigenheit; was er nicht hören kann oder zu können vorgibt, gibt Gelegenheit zu Schauspielerisch-Charakteristischem. Darauf der Gesandte oder das schon in des Gesandten Beisein, bis er, wenn er allein, wieder ausbricht in dämonischem Triumph. Er hat Recht nun gegen die Sterne. Seit Regensburg tiefer, dunkler Groll. Verwandlung des Nervenschwachen, Ruhebedürftigen in einen Handelnden; der alte Kühne, Dämonische, Rasche, aber nun ein Finsterer, Verachtender, Grollbrütender, Wageplanschmiedender.

Vielleicht .... Akt*)

Seni bei Wst., Exposition, der Gesandte gefragt. Gesandter, Ferdinand, Wallst., dessen Abneigung. Komödie. Beim Kaiser. Nachricht, Gesandte ab. Max bittend. Bei Wllst. Seni, Gesandtschaft, W., denen zu helfen. Gesandte. Komödie. Handel. Andere Gesandtschaft, die für Max Hülfe? W. allein, sich freuend über Max' Noth.

*) Dies alles sehr undeutlich.

a) Gesandter geschickt, der schon sondirt habe, und exponirt, wie's bei W. aussah.

b) der Gesandte wird abgewiesen, nur unter Bedingung so und so; W. lässt merken, es ist, damit er nicht annehmen müsse.

c) Kaiser erschrickt, will nicht. Nachricht. Noth.

d) Wallst. thut, als reute ihn, und macht schon seine Künste geltend. Soll Max helfen.

Oder das Ganze doch in 2 oder höchstens 3 Szenen abgethan.

Erzählung von Tillys Tod. Wllstns Benehmen dabei.

Hieran schließen wir nun die l e t z t e Seite des I. Heftes (Seite 30), besonders auch, um die augenfällige Wiederholung der oben citierten Gedanken an einem Beispiel vorzuführen.

Seite 30.

(Die Tinte, welche nach und nach eine gelblich-braune Farbe angenommen hatte, zeigt für den Rest dieser Seite ein wässeriges Grau, ist aber dunkler als die anfangs verwendete.)

In Prag ist wiederum Stolz. Es soll keiner seiner Feinde meinen, sie haben ihm ein so grosses Weh angethan, vielmehr ist er „froh, losgekommen[1]) zu sein"; er scheint durchaus nicht das zu wünschen, was sie ihm genommen haben.[2]) Er lässt sich's nur sozusagen widerwillig aufpacken; es scheint er macht die grossen Bedingungen nur, damit sie nicht zugestanden werden; bis er hat, was er haben will; nun ist wieder die alte Schnellkraft in ihm. Aber nun dient er n u r s i c h; wie er vorhin des Kaisers war, wird er nun sein eigener Zuvieldiener. Er ist ein Mensch von unzähmbarem Emporstreben, stolz, nicht besonders rücksichtsvoll; es gelingt das Hinaufkommen, aber oben ist er nicht

Hier ist er zwar Philosoph, aber aus Stolz.

(d. T.)

[1]) abgezäumt und entsattelt

[2]) und was er nicht hat.

willkommen, er muss durch Zuvieldienerei sich zu halten suchen, durch Ehrgeizwecken, Versprechungen an den Kaiser, da er sich nicht durch Bescheidung, auch nicht durch ihren Schein halten kann. Nun ist es bei solchem empfindlichen Grössestreben kein Wunder, wenn er das nicht kann. Kampf mit Max, wo er vergeblich auf den Kaiser wirken will, der das Dominiren hier wieder übel empfindet.[1]) — Um des Kaisers willen mit hat W. sich und den Kaiser mit verhasst gemacht — als Besiegter kommend, nimmt er sich mit Macht zusammen. Er sieht was kommen muss, will aber künftig nicht mehr der Narr sein, der zu gut dient, als sich selber. Nun passt die Maske des Stolzes, der sich nicht merken lassen will, wie er leidet, zugleich zum Erhalten der ungeheuersten Vortheile, als eben X (unleserliches Zeichen). Er sieht nun recht gut die gefährliche Stellung, in die er tritt, „in der jeder Andere zu Grunde gehen müsste, nur er nicht". Diese Zuversicht auf seine Kraft u. s. w., dieser Stolz steigt nun und wird zur Sicherheit, da hochmüthige Verachtung nach unten ihn blind macht. Er fällt nun zugleich durch seine Menschenverachtung. Alle sind ihm Werkzeuge; er ist nicht mehr der Narr, zu vertrauen u. s. w. Nun macht er sich zum Räthsel; „es gefällt ihm wie Gott in der Wolke zu thronen." Nur Lützen macht einen Querstrich; doch der schlimmste Gegner, Adolph, ist todt, und, um die Blame von sich zu schieben, macht er das Kriegsgericht, welches ihm die Offiziere entfremdet, die fürchten müssen, auch einmal zum Sühnbocke zu werden.[2]) Nun zeigt sich immer sein politisches Genie, er sieht die Lage und Alles immer richtig, er geht nicht aus Milchvertrauen u. s. w. nicht von Andern betrogen in die

[1]) und dass er von seinem Werkzeuge abhängig und sich hineingeritten sieht. — Darüber steht: Der Kaiser soll nichts halb thun. Halbthun ist Verbrechen, Ganzthun besticht das Urtheil. — Dann durch Strich hieherbezogen das tiefer unten Stehende (d. T.) Das Urtheil ist zu decidiren. Kühnheit zwingt Glück, und Glück das Urtheil. Glück ist die gerühmteste Tugend und macht die dienenden Eigenschaften zu eben soviel Tugenden; was dem Unglück als Laster, das rechnet die Welt dem Glücke als Tugend zu.

[2]) Auf Terzkys Warnung, die Liebe zu verlieren, seine Anmerkung über diese Liebe. Werkzeuge u. s. w.; ich thue nicht schön mit dem

Schlinge, nur von sich selbst betrogen — was er zuletzt markirt — nämlich durch Selbstüberschätzung und dämonischen Glauben an sich und sein Glück. Darin bestärkt ihn [3]), dass er bei Lützen nicht blieb, und des besten Schützen Fehlschuss. Und wie er nun untergeht, ist seine Hauptsorge, dass sich Niemand kitzle, ihn gestürzt zu haben; er hat es selbst gethan. Und so stirbt er heldenhaft, noch immer mit klarem Auge sehend, wie die Sachen stehn, wie er selbst erscheinen wird, als Feldherr noch, indem sein kalter Befehl, seine Gewissheit es fast über die Mörder gewinnt, und mit der völligsten Verachtung aller Andern und Genuss an dem Bilde seines gewaltigen Selbst. —

Die Glückswendung recht grell. Die Bittsteller, die dem „grossen Herzog von Friedland" folgen, Gesandte u. s. w., wie Alles um ihn buhlt, die anderen Fürsten wie vergessen sind, und, wie es kundbar, dass er gefallen, Alle ihm ausweichen. „Ihr Alle kniet wieder vor mir."

Nun kann er auch gute Züge zeigen, nur müssen sie Alle aus seiner Einseitigkeit, aus dem Stolz und dessen Befriedigung hervorgehen.

Das Stück muss so hoch aus der gemeinen Wirklichkeit in den Äther der Poesie hinaufgehoben sein, als die Makkabäer. Der Gegenstand ist so (realistisch) gross, dass Humor u. s. w. in den Volksszenen ihm nichts nimmt. Messer in einer Hand u. s. w. wie Max und der Schwede.

[3]) sein Jugendereigniss: der Fall, der jedem Andern das Leben gekostet hätte, nur ihm nicht. Das Folgende mit d. T. Bei Lützen setzt er sich aus, wie er merkte, die Schlacht gehe verloren, um ein Pferd zu haben oder zu sterben. (?)

Wie die Soldaten, von ihm imponirt, auf sein Commando die Pike heben, sticht ihn der Offizier, der verantwortliche, nieder: „Das für Massenbach."

Beim Reichstag, wie erst nur der Bayer klagt, und die anderen Fürsten erst allmälig Muth gewinnen; wie zuletzt die ganze Meute über dem Bären ist. Schilderungen seiner Verwüstungen gegen die Protestanten. Wallst: Ein Feldherr kann nicht jede Tasche zuhalten u. s. w. Aber auch gegen Katholiken.

Auch kleine Fürsten hofiren ihm, die grösseren wollen ihn bewegen, das Reich zu achten u. s. w.; er ist brutal, auf die Ehrsucht des Kaisers rechnend, und auf seine materielle Macht.

Die Textprobe aus dem II. Heft beginnen wir in der Mitte der 1. Seite:

Er ist eine Art Makbeth durch die Geschichte seiner seltsamen Erhaltung, welche der Keim seiner wachsenden Sicherheit ist. Die Predigt hatte ihn eingeschläfert. Nun bezieht er alles — auch des guten

Schützen Fehlschuss — auf seine Prädestination. Das Volk, die Nation, die er erbarmungslos, seinem Phantom folgend, zertritt, darf nicht fehlen; die Armee, die ihn liebt, wie wilde Thiere ihren Bändiger, mit gespenstigem Schauder vor der hageren rothen Gestalt; so dass er sich wirklich isolirt hat und mit keiner Seele durch eine menschliche Neigung verknüpft ist; Menschen nur seine Schachfiguren, die er halb durch Hätscheln, halb durch dämonische Furcht beherrscht und fallen lässt, wenn er sie nicht mehr braucht. Ein Typus, in welchem Napoleon, Cromwell und 100 Andere stecken. Der verhaltene Hohn der Überlegenheit in seinem Benehmen gegen alle Andern, der in seinem Monolog losbricht. Die äussere Würde und der Anstand dazu.

Die Vermessenheit ist schon in der ersten Anlage. Wie er mit verhaltenem Hohn auf die Ideale der Anderen eingeht, die ihm Aberglaube sind. Wie er immer imposanter und dämonischer über die menschliche Gestalt der Anderen hinausragt. — Immer der auf Deutschland beziehende Charakter vide unten S. 9.

Szenen wie sein letztes Zusammen mit Max müssen Meisterstücke historischer Charakteristik werden, cfr. Octavian und Antoniusszene u. s. w. (Dies sehr undeutlich.) Die äussere Höflichkeit, aus der die Spitzen der Demüthigung und Anmassung um so schärfer stehen. Keine Unentschlossenheit, sondern Politik, wie er sich zwischen den Kaiser, Max und die Schweden stellt, um ihrer Aller Gesetzgeber zu werden, den Einen durch den Anderen in Schach haltend und zwingend, in die (so!) er aus der gefährlichen Stellung zum Kaiser tritt; die aber von Anfang an als dunkle Ahnung in ihm wirkt, mit der Sicherheit zusammen, die ihr Quell. So sieht man, wie der Überlegene, der Spötter aller Religion und alles Positiven, auf Aberglauben steht, in dem fatalistischen Glauben an seine Bestimmung. — Wenn der Kaiser im Anfang auf einem Wldsteinschen Schlosse, so gewinnt die Ortseinheit, und die Warnung und Zuversicht kämen unmittelbar zu dem Anerbieten.

Er erfährt die historische Situation; vielleicht Seni; Aberglaube, Zuversicht; Gräfin, die sein Vorhaben weiss, warnend; dann der Kaiser, Anerbieten.

Keine Eintheilung in V Akte, vielmehr eine Anzahl Tableaux. Z. B. die Volksszenen und die Fürsten, die zum Fürstentage wollen, ein Tableau. Der Kaiser ist ihm im Anfang eine Schachfigur in dem Schach, das er mit Max spielt; die beiden Spiriti. In der Sprache Kostüme. (?)

Aus dem II. Heft wählen wir ferner eine Seite, aus der man einen Eindruck von der Art gewinnt, wie Ludwig sich an dem Ideal seines Planes berauschte. Seine Ausdrucksweise steigert sich zu wuchtigen Gleichnissen; durch die schlagwortartige Kürze und eindringliche Wiederholung gewinnen die Sätze den Charakter von Ausrufen und Expektorationen. — Es handelt sich um den Stil und die Behandlung der Geschichte.

Text. Seite 17.

Wie die Peterskirche. Es sind freilich grössere und kleinere, stärkere und schwächere Züge, d. h. es ist Perspektive darin, aber das Kleine darin ist schon gross, das Grosse nun noch grösser. Die relativ noch kleineren sind gar nicht zu sehen. So wird die Geschichte eine höchst einfache. Immer Kühle und Repräsentation. Eine Welt durch ein Glas gesehen, das nur das Grosse, die einfachen Umrisse sichtbar macht und kleinere Nüancen verschwinden lässt. Alles wird durch die Hauptpersonen und aus ihnen gemacht, das Ceremoniell erscheint nur wo es charakteristisch. Eine grosslinigere Wirklichkeit.

Die Pufferszenen ebenso weit von kleinlicher Innigkeit, Alles Extension, aber darin wieder Mannigfaltigkeit und Perspective.

Keine Verbindung der Szenen unter einander weiter gesucht, die vorhandenen aber durch Puffer getrennt.

Eine Welt durchs Teleskop besehen. Geschlossenheit der eigentlichen Handlung.

Gleichwohl muss das Epitomirte, Colossale durch Verhältnissmässigkeit unter sich und dadurch, dass nur

der Massstab der unepitomirten*) Wirklichkeit daneben gestellt wird, gar nicht als epitomirt und kolossal erscheinen, wie die einzelnen Theile im Innern der Peterskirche. Eine Welt eben, in der nichts wirklich Kleines ist.

Das eigentliche historische Detail ferngehalten, nur das Weltgeschichtliche gezeigt.

Nun muss die Folge der Pufferszenen in eben dem weltgeschichtlichen colossalen Geiste entworfen werden; in der That Alles nur einfache Symbole, die eine ganze Welt voll Mannigfaltigkeit in einfache grosse Gesichtspunkte sammeln und damit wie mit einer grösseren Wirklichkeit verfahren. Auch in dieser Geschichte darf nur der weltgeschichtliche Gehalt in seiner Spiegelung im Volksleben dargestellt werden. Auf die Art wie im Heinrich VI die Szenen des Bürgerkrieges zwischen Vater und Sohn, aber zusammenhängend wiewohl nur ideal. Beigeschrieben: Ebenso die patriotischen Betrachtungen des Kriegsganges und Prophezeiung des Endes.

Das Elend, die Spaltung der Nation, wie es in die Familie eintritt.

Wie der Fanatism (so), aber auch die Selbstsucht, von den grossen historischen Beispielen ins Volk hineintritt.

Die sittliche und physische Verrottung der Familie und des Einzelnen in der des ganzen Nationallebens.

Einfachstes (allgemeinstes, primitivstes) Charaktergrundwesen durch Vorgangstypen, Vertiefung des inneren Kostüms und die Situation scheinbar äusserst individualisirt.

---

*) Soll doch wohl vielmehr „der epitomirten Wirklichkeit“ heißen. Sinn: Der ganze Stil erscheint nicht so kolossal, weil er einem selbst größere Maßstäbe an die Hand giebt und man nicht veranlaßt wird, die kleine Wirklichkeit zum Vergleich heranzuziehen.

Dieser letzte Satz kennzeichnet besonders die einsiedlerische Selbstprägung von Worten, über deren Sinn man erst lange nachdenken muß.

Wir geben weiterhin noch eine kurze Probe von Ludwigs Auszügen aus dem Becker, Heft I, Seite 13: Er ist bei der Besprechung des Verhältnisses der Charaktere zur Handlung. Plötzlich fährt er monologisierend fort:

Also weiter in der Geschichte: (Hier knüpft er unmittelbar an Seite 11 an, wo er den ersten Satz schon einmal notiert hatte.)

Inzwischen sah sich das mächtige Oberhaupt des katholischen Bundes in einer grossen Bedrängniss genöthigt, bei demjenigen Hülfe zu suchen, dessen früherer Sturz vorzüglich von ihm ausgegangen war. Wallenstein ist beschuldigt worden, mit dem ersehnten Zuzuge absichtlich lange gezögert zu haben, um sich an der Angst des alten Gegners zu ergötzen und ihn das Gewicht seines Beistandes recht fühlen zu lassen. Vielleicht ohne Grund; denn Böhmen schnell zu verlassen mag unthunlicher, nun die Sachsen wieder aus den Augen zu verlieren, bedenklicher gewesen sein, als man gewöhnlich annimmt. Doch können dabei jene unedlen Beweggründe leicht mitgewirkt haben. — So geht es weiter bis Seite 15.

Interessant ist in vieler Beziehung die Seite 19, auf der sich der Gedanke eines Cyclus von Luther bis Waldstein findet:

Seite 18.

Drei Reihen. Darstellung der historischen Agentien und Leidenschaften im Wldsteindrama; der Religionszustand und die Verrottung des Volksgeistes im Bürgerdrama; der patriotische Gesichtspunkt in Max und dem Chorus.

Die Hauptsache die Entwicklung des Schicksals der Nation in dem unglücklichen Kriege in (folgt ein unleserliches Adjektiv) Darstellung der kämpfenden Ideen und Leidenschaften in weltgeschichtlich klarer und grosser Uebersicht.

Wegen des Klaffens der Szenen unbesorgt, was man gibt, desto gegenwärtiger und schauspielerisch durchgeführter gebend.

So wird es vor dem Chorus das **Drama der Geschichte selber.** Wie Ideen einen Kampf beginnen, (über- und untergeschrieben: die durch und in diesem Kampf geweckten — oder denen er Anlass gibt sich einzumischen) Leidenschaften ihn fortführen, indem der

Seite 19.

Krieg durch sich selbst verwildert, und Ohnmacht ihn endet; wie der Fortgang des Anfanges vergisst und sich von ihm lossagt.

Mit kühner Hand ein Charakterbild des kaiserlichen Hofes und der Regierung — Pfaffen, Räthe und Agenten, der Kaiser zwischen Herrschsucht und religiösen Demüthigungen im offenen Contraste — zu umreissen. (Am Rande: Die Abhängigkeit des Kaisers von den Pfaffen, ihre Bevormundung desselben mit väterlicher Strenge.) Wenn man nur Anekdoten oder gleichzeitige Biographien haben könnte.

Vielleicht ein Cyclus aus der Zeit, in welcher Deutschland das grosse Werk der Reformation ausführte bis zum Waldstein. Etwa

1. Luther. Zustand, Luthers innere dann äussere Kämpfe — bis zu seinem Tode? Charakteristische Szenen im Vatikan dazu Leo X mit seinen Pferden, Hunden, Malern, Büchern, Bewunderung der deutschen Dummheit darin.
2. Joh. Friedrich der Grossmütige, Schärtlin und Moritz, der schon in I ankäme.
3. Moritz von Sachsen.
4. Waldstein.

Von Frauen könnten Wldsteins und Max' Gemahlin mithinein, beide mit den Männern contrastirt; in den

Reden der stolzen Kurfürstin könnte sich erst recht zeigen, wie tief, was Max duldet, ein fürstliches Gemüth empören muss; sie konnte nicht wie er, und aus seiner Ehre heraus stachelt sie ihn, den Emporkömmling fühlen zu lassen. Einst kommt wohl die Zeit dazu, jetzt müssen wir u. s. w., liebes Weib u. s. w.*)

---

*) Mit dieser Auswahl der Textproben muß ich mich zunächst begnügen. Die Gesamtausgabe behalte ich mir vor und werde sie, sobald als möglich, liefern.

Grundzüge der Ludwigschen Dramaturgie.

Als Reformator und Kämpfer tritt Ludwig auf: Unsere ganze dramatische Kunst ist auf falschem Wege; wir haben den Boden dieser Kunst, das Gefühl für das eigentlich Dramatische und Tragische verloren, ja, wir wissen gar nicht mehr, was dramatisch ist; und die uns am feinsten und gefährlichsten zu diesem Irrwege geführt haben, es sind gerade unsere Klassiker. Wir müssen zurück — zurück zu Shakespeare! —

Was konnte den echten und ernsten Mann veranlassen, an den Grundfesten der herrschenden Ansichten zu rütteln? Welche Erfahrungen drängten ihn zu der Überzeugung: Wir müssen abbrechen, umkehren, von vorne anfangen? Welche Gründe zwangen ihn, den Wert der gewohntesten und sichersten Eroberungen in Zweifel zu ziehen? Wie auch unsere Antwort ausfallen mag: wir sehen einen Mann, der die Fähigkeit hatte, ins Ursprüngliche zurückzugreifen und mit morgenfrischem Blick, mit einem von keinen langen Erinnerungen belasteten Geiste die Dinge zu begrüßen. Wie wir auch die Ergebnisse seines Forschens schätzen mögen: er fand einen neuen Gipfel und Gesichtswinkel; er hatte Natürlichkeit und Gestaltungskraft genug, um neue Maßstäbe zu schmieden. Und das ist viel; denn alles kommt auf den Standpunkt an. Die Kraft, welche zuerst die Fähigkeit zu neuen Blickarten erzeugt, — welche zuerst versucherisch reizt zu fragen, ob jener feste Felsenhintergrund nicht vielleicht nur ein Vorhang sei; jene flügelfrohe Triebkraft, das eigentliche Verdienst des Entdeckers, — sie ist die wesentliche That des Fortschritts. Bescheiden freilich und fast unterirdisch klingt dieser produktive Gedanke aus Ludwigs aphoristischem Werke heraus. In verstreuten

Aufzeichnungen und oft nur kurzen Andeutungen bietet er uns seine Anschauungen. Bei seiner vorsichtigen, hier schnell abbrechenden, dort nur hinweisenden Art erscheint er gleichsam oberflächlicher als er ist. Seine Bemerkungen sind vielfach nur Wegweiser zu neuen Ländern. Die Fülle des Stoffs, das Herumschlagen und Drängen, überhaupt das ganze „Unterwegs" verhinderten den Pfadfinder, die Grundlinien seiner Auffassung klar zu sehen und hervorzuheben. Uns bleibt daher die Aufgabe, seine skizzenhaften Linien nur auszuziehen und schärfer zu markieren, um aus dem schwer zugänglichen Buch einen ganz bestimmten Plan, einen Willen und Weg herauszufinden.

Die Lehre vom abstrakten Kunstwerk.

Wie man auch die Ursache und den Grundquell des künstlerischen Schaffens erklären mag: es sind bestimmte Lebensbedürfnisse und Gefühlsanlagen, welche den Menschen zum Ausdruck, zur Illusionsfreudigkeit drängen. Der Künstler will nicht, er muß vielmehr, und seine Verkettung mit dem Nichtkünstler besteht gerade darin, daß er den Ausfluß seiner Bedürfnisse zu Bedürfnissen des Anderen macht, bezw. die für ihn notwendigen Bedürfnisse des Mitmenschen erregt und erzieht. So macht er sich dem Nichtkünstler unentbehrlich. Das Verhältnis zwischen Künstler und Zuschauer war demnach ursprünglich derart, daß dieser das Werk des Künstlers einfach hinnahm und es als Gegenstand seiner Unterhaltungslust, als fröhliche Beschäftigung seiner Phantasie genoß. Dem Zuschauer war der Künstler etwas Transcendentes, mit ihm Unvergleichbares, das er dankbar verehrte. Auf diese Weise kam es dem Zuschauer gar nicht zum Bewußtsein, daß zwischen seiner Art zu genießen und dem Boden, aus dem das künstlerische Schaffen hervorwuchs, eine Inkongruenz bestand, und daß Künstler und Zuschauer gewissermaßen nur einen Waffenstillstand geschlossen hatten. Von starken Gefühlsspannungen und Grundstimmungen sucht sich der Künstler zu befreien, indem er sie in eine gemeinfaßliche Form, in Rede und Handlung, bringt. Diese Form, welche ihm nur ein Gleichnis ist, ist dem Zuschauer das Wesentliche,

Greif- und Genießbare. Mit großen passiven Augen saß der Zuschauer da, lauschte der bewegten Handlung und sprach beim Fortgehen darüber, wie schrecklich Kreon bestraft sei, oder wie sehr Ödipus habe leiden müssen.

Es geschah aber, daß der Zuschauer stark wurde und wuchs. Ein neues Vergnügen hatte er für sich entdeckt: er begann nämlich, über das Werk des Künstlers nachzudenken, und wie er schon sonst sich gewöhnt hatte, in der Natur Gesetze und Regeln aufzusuchen, so reizte dieser theoretische Drang ihn, nun auch das Kunstwerk zu zergliedern, die gesetzmäßigen Thatsachen herauszufinden und am Ende aus diesem Gefundenen Vorschriften zu machen. Was man beurteilen wollte, war natürlich der Eindruck des Werkes. Nicht vom Standpunkt der Entstehung des Werkes, von den zu ihm führenden künstlerischen Trieben aus betrachtete man das Drama, sondern nach den Wirkungen, welche es im Zuschauer hervorrief. Das dramatische Werk schien außerdem zu theoretischer Besprechung um so mehr geeignet, als es ja gerade über Gedanken und Seelenregungen diskutierte; und als eine solche Diskussion über psychologische und theoretische Probleme wurde das Kunstwerk aufgefaßt. So entstand der Typus des Kunstästhetikers, mit seinem Führer Aristoteles an der Spitze bis Lessing und Hegel. Der Kunstästhetiker war bezüglich seines Schaffens meistens Dilettant. In seiner Beschäftigung mit dem Kunstwerke lag etwas von Sehnsucht nach eigener Produktivität. Aber mit der großen Sicherheit, welche ihm die Rüstung philosophischer Meßweise gab, trat er nun an das Drama heran und fragte nach der Richtigkeit und Zweckmäßigkeit des Dargestellten und nach den Ursachen seiner Freude daran.

Wie mußte sich im Kopfe eines solchen zuschauenden Philosophen das Drama spiegeln? Er sah eine als gegenwärtig dargestellte Geschichte und, ihr zu Grunde liegend, einen Hauptgedanken, eine Idee; er sah Leidende und Frevelnde und rechtfertigte ihre Handlungen mit Schuld und Sühne; er horchte auf die Gesamtwirkung des Dramas auf sich und mühte sich ab, die seltsame Gefühlsmischung des Tragischen in eine psychologische Formel zu bringen. Von sich ausgehend bildete er jetzt seine Definitionen. Er sagte nicht: Ein Drama ist ein

Kunstwerk, das aus den und den künstlerischen Trieben entspringt, sondern: Ein Drama ist ein Kunstwerk, das die und die Wirkung hervorruft; wobei ihm selbstverständlich war, daß die Entstehungsursache eben auf diese Wirkung abzielte und gleichsam in ihr ihren besten Ausdruck fand. Und doch ist es hinsichtlich der Formulierung sehr verschieden, ob man das Wesen eines Dinges aus den in ihm liegenden Bedingungen und Ursprüngen ableitet oder aus seiner thatsächlichen Verwendung und Wirkung; so verschieden, als wenn ich sage: Wasser ist eine Substanz, die man trinken kann, die so und so aussieht und schmeckt, oder wenn ich sage: Wasser besteht aus der Verbindung der und der chemischen Elemente.

Die große Gefahr einer solchen Ästhetik des Zuschauers lag besonders darin, daß der Philosoph alles Künstlerische in seine Größen (Gedanken) umwandeln und in ihnen aussprechen wollte und hierbei nicht merkte, daß er das Wesentliche des künstlerischen Schaffens und seines Eindrucks mit seinen Mitteln gar nicht treffen konnte.

Doch genug — der Zuschauer hatte nun einmal die Macht und baute nach und nach das vielverzweigte Mosaik seiner Lehren und Auffassungen auf. So kam es, daß die Selbständigkeit des Ästhetikers am Ende einen großen Einfluß auf das künstlerische Schaffen selbst ausübte, und daß es gar ein Teil des ästhetischen Genusses wurde, in dem Kunstwerk den geforderten Mechanismus wiederzuerkennen. Die Formfreudigkeit, welche sich in diesen Bestrebungen kund gab, war ja auch als eine besondere Seite des ästhetischen Genusses anzusehen, und es ist bekannt, daß die Franzosen in der Regelung und Begrenzung ihres dramatischen Ausdrucks einen glücklichen Teil ihres Geschmackes bewunderten.

Die so entstandene Lehre vom abstracten Kunstwerk, als das eigentliche Erzeugnis des ästhetischen Zuschauers, brachte es mit sich, daß die Ursprünglichkeit des Schaffens und das natürliche Gefühl des Genießens unmerklich verschoben und verdunkelt wurden. Und hier setzt nun Ludwig ein, indem er der Philosophie den Krieg erklärt und versucht, sich von der Übermacht der Reflexion durch Reflexion zu befreien.

Zunächst können wir seine Auffassung von der Einheit im Drama als einen Protest gegen jene Ästhetik des Zuschauers, als einen ersten Schritt zu einer Ästhetik des Künstlers ansehen. Band V*) p. 437 sagt er: Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraction, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte Gruppierung, ein bestimmtes Verhältnis zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieser ist die poetische Idee.

Er geht also vor allem vom Künstler selbst aus und deutet an, daß mit der gedanklichen Formulierung der Idee wenig erreicht ist. Das Kunstwerk ist die Entfaltung einer Grundstimmung, eines Eindrucks. Diesen und nichts anderes will der Dichter wiedererzeugen, alles andere ist nur Mittel. Wer das Wesen des Werkes bestimmen will, darf also nicht jene Mittel heranziehen, sondern er muß sich an den Eindruck halten, — welcher sich wiederum wohl mit Worten beschreiben, aber nicht eben mit einem Satze reproduzieren läßt. Genügte ein Satz — wozu dann noch das ganze Kunstwerk? Ludwig läßt den Begriff der Einheit des typischen Falles, des Motivs, der Stimmung (p. 84) fallen und spricht nur noch von einer Einheit der dichterischen Intention. —

Die Hauptgefahr der philosophischen Dramaturgie erkannte Ludwig aber in dem Wesen der gedanklichen Sphäre überhaupt, welche eine unbewußte Blindheit gegen das unmittelbar Dramatische, Sinnliche, erzog. Ausgehend von dieser Sinnlichkeit des Dramatischen, sah er sich genötigt, noch einmal die ursprüngliche Frage aufzuwerfen: Was ist dramatisch? Die Grundlage zu einer Antwort auf diese Frage gab ihm eine, namentlich aus Shakespeare gewonnene Charakterologie.

Ludwigs Charakterologie.

Die stärkste Betonung in der Charaktereinteilung legt Ludwig auf das Begehrungsvermögen, welches sich in seiner

*) Die Citate der Seiten beziehen sich, wie hier ein für allemal bemerkt sei, auf Band V der Stern'schen Ausgabe.

mächtigsten und konzentriertesten Form als Leidenschaft darstellt. Unter Leidenschaft versteht Ludwig den bewegenden Grundtrieb, den elementaren Grundwillen im Menschen, um den sich alle Äußerungen und Lebensforderungen drehen. Leidenschaftlich heißt ihm der Mensch, bei dem der Strom dieses Triebes alle kulturellen Eindämmungen durchbricht. Die Leidenschaft ist gleichsam ein Rest der fürchterlich egoistischen Gewalten vergangener Entwicklungsstufen, die noch mit ihren letzten Spitzen durch die Umbildungen der Kultur in gewisse Menschen hineinragen. In der Konsequenz dieser Leidenschaften, in ihrem unhemmbaren Durchsetzungswillen liegt das Müssen, der Fatalismus solcher Charaktere. Aktion und Reaktion, Steigen und Umkehr sind nur verschiedene natürliche Fassungen dieses Müssens. — Ludwig macht einen Unterschied zwischen kalten und heissen Leidenschaften.

Kalte Leidenschaften sind die, welche sich nicht in positivem Aufbegehren auslösen, sondern sich mehr in tropfenweisem, nach innen gewandtem, langsamem Ausleben äußern. Sie sind gleichsam nur anders geleitete Triebe derselben Leidenschaft, welche die heissen Leidenschaften ausmacht. (Hamlet.) Wenn Ludwig der Leidenschaft sittliche Zurechnungsfähigkeit und Bewußtheit zuschreibt, so meint er damit natürlich nicht, daß es der Leidenschaft möglich sei, sich aus ihrem Wesen heraus zu regulieren. Zurechnungsfähigkeit kommt vielmehr der Leidenschaft insofern zu, als die Spannungsstärke und Geladenheit der Leidenschaft jene Ruhe mit sich bringt, welche allen sonstigen geistigen Funktionen genügenden Spielraum gewährt.

Von der Leidenschaft trennt Ludwig scharf den Affekt. Unter Affekt versteht er jenes Feuerwerk von Gefühlsbethätigungen, welches durch die Reizbarkeit und Wendungsfähigkeit des Charakters hervorgerufen wird und sich im Vergleich zur Leidenschaft gewissermaßen nur an der Oberfläche abspielt, — die wesentliche Eigenschaft des Sanguinikers. Affekt ist Wechsel- und Reaktionsfähigkeit. Ihm fehlt vor allem auch die höhere Zurechnungsfähigkeit und Sammlung der Leidenschaft. In dem Affekt liegt nichts von der grandiosen Konsequenz der Leidenschaft Der Affektmensch hat keinen Zweck, d. h. vor ihm liegt nicht jenes Ziel, zu dem die Naturnotwendigkeit den

Leidenschaftsmenschen treibt. — Indem Ludwig ferner mit Charakter i. e. S. alle anderen Neigungen, besonders auf geistigem Gebiete bezeichnet, scheidet er zwischen Charakter und Leidenschaft.

Das Dramatische.

Das poetisch und dramatisch Wertvolle ist ihm nun die Leidenschaft: Zunächst soz. wegen ihres quantitativen Charakters, — als Eindruck des Großen, Erhabenen. Besonders aber, weil sie das Grundwesen des Dramatischen trifft. Das Gefallen am Dramatischen beruht in erster Linie auf der Spannung, welche das Ahnen einer heraufziehenden That erzeugt. Die dargestellte Konstellation der Charaktere giebt einem die Möglichkeit, das Ziel bereits ungefähr vorherzusehen; diese Prophezeiungskunst rührt ein Lustgefühl in uns auf. Es liegt darin etwas von der Erregung eines sicher am Ufer stehenden Menschen, der sieht, wie ein Schiff langsam dem fernen Strudel zutreibt. Aber über der Beschäftigung durch die geräuschvolle Handlung mit ihren Vorstößen und Verzögerungen tritt das Gefühl des Ausgangs im Augenblick in den Hintergrund, ohne doch ganz zu verschwinden. Die Gegenwart der Aktion reißt unsere Aufmerksamkeit an sich, wir müssen uns hingeben, unsere Neugierde flackert von Scene zu Scene, und in diesem Schwebezustand genießen wir jene Erregungen, die schon Aristoteles zu der notwendigen Kompensation unseres Seelenlebens zählte.

Ganz allgemein gefaßt, gründet sich unser Interesse am Dramatischen auf das Mitempfinden und Nachschaffen eines angeschauten Begehrens. Insofern nun die Leidenschaft dieses Begehren in seiner stärksten, konzentriertesten, naturnotwendigsten Form darstellt, ist sie das eigentliche Gebiet des Dramatischen. Damit ferner dies Dramatische ganz rein und scharf zum Ausdruck kommt, ist es notwendig, daß das Drama nichts anderes als die Abwickelung und Bethätigung der Leidenschaft enthalte, d. h. die Handlung muß ausschließlich in der äußeren Einkleidung der Leidenschaft bestehen; alles Geschehen, Zusammentreffen, Begegnen muß so ausgewählt und benützt werden, daß es allein zum Abbrennen der einen Leidenschaft dient. Die äußere

Aktion braucht nämlich an sich gar nicht der einfache Ausdruck der Leidenschaft zu sein; sie kann selbständig neben ihr her gehen, kann ihr parallel laufen und sich nur einzeln mit ihr berühren. Ludwig glaubte besonders bei Lessing und Schiller öfters den Fehlgriff zu bemerken, daß der Mechanismus sich nicht mit der inneren Handlung deckt. Die Frage nach der Verwendung des Zufalls im Drama beantwortet Ludwig also so, daß alles das als unerlaubtes Eingreifen, als Zufall anzusehen ist, was nicht aus der Natur der treibenden Leidenschaft herauswächst; was nicht beabsichtigt, diese irgendwie zu zeigen, zu fördern oder zu unterdrücken. Die Handlung soll eben nichts darstellen, als das Emporwachsen, Steigen und Fallen der Leidenschaft in Aktion und Reaktion. In diesem Sinne ist auch der Charakter i. e. S. nur dazu da, den Boden für die Leidenschaft zu schaffen: p. 63. Der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter.

Ludwig unterscheidet so den idealen und den pragmatischen Nexus, d. h. den Zusammenhang der Leidenschaftsentwicklung und den der äußeren Handlung, der Fabel, und verlangt nun, daß der ideale und der pragmatische Nexus zusammenfallen. p. 88:

Shakespeares Verknüpfung ist immer das einfachst-notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Characterdisposition, das unmittelbarst-notwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetz der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so dass der ideal-ethisch-psychologische Gehalt des Stoffes und nichts anderes, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas anderem, als er selbst, das Stück ist.

Von dieser Auffassung des Dramatischen aus will Ludwig ferner alles Lyrische aus dem Drama verbannen. Hierin besonders haben seiner Meinung nach die Klassiker gesündigt. Alle zuständliche Stimmungsschilderung, mag sie an sich auch noch so schön sein, ist zwar poetisch, aber nicht dramatisch. Die lyrische Stärke der Klassiker hat uns gewöhnt, solche Einzel-

schönheiten gerne zu genießen. Dies Sonderrecht, welches wir ihnen freilich nicht nehmen möchten, soll uns aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es dem Wesen des Dramatischen zuwider ist. Sie, die Großen und Reichen, konnten es sich leisten. Wer jedoch das Dramatische genau bestimmen und befürworten will, muß das Lyrische im Drama bekämpfen. —

In der Natur der Leidenschaft ist weiterhin auch der Begriff des Tragischen am deutlichsten ausgesprochen: Was ist tragisch? Ludwig antwortet p. 67:

Bei Shakespeare ist das Tragische, wenn ein Mensch seine Totalität aufgiebt und ein falscher Bruch eines Triebes wird. Wenn ein Begehren im Menschen so riesig anschwillt, dass eine förmliche Verrückung des geistigen und sinnlichen Organs entsteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in sich saugt, so dass die anderen darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geistige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet.

Durch diese furchtbare Einseitigkeit des Charakters entsteht der Konflikt. Das tragisch Wichtige ist nun, daß der Konflikt sich innerhalb ein und derselben Person abspielt. Der Mensch gegen sich, die Zweiheit innerhalb seines Eigenschaftskomplexes, die Konkurrenz verschiedener Triebe, und, darüber schwebend, das Bewußtsein dieser Teilung — das ist das Tragische. Die kämpfenden Mächte sollen daher nicht einzeln in selbständigen Personen verkörpert sein. Denn dadurch entstände nur eine Dialektik von verschiedenen Standpunkten, und da jede der beiden Personen in sich geschlossen und berechtigt wäre, so wäre die Wirkung zwar dramatisch, aber nicht tragisch. —

Wenn man sich freilich (wie es die Griechen thaten) auf den hohen Standpunkt der ganzen Weltordnung stellt, von dem aus die Thatsache des Konfliktes zweier Menschen miteinander als ein Bruch in dem Weltbilde erscheint und das Weltbild selbst als das Wesen aufgefaßt wird, innerhalb dessen jener Einzelkonflikt sich abspielt, — von einem solchen Standort aus mag dann auch der einfache Zweikampf einen tragischen Hintergrund bekommen. Wir aber verengern den Kreis dieses Tragischen und ziehen ihn um den Mikrokosmus des Einzelmenschen. Auch

der sogen. Gegenspieler dient, wie alles andere, nur zur Aufreizung des Monodramas im Helden, zur Zersetzung und Scheidung der im Gleichgewicht befindlichen Stoffe. —

In einer Ästhetik des Künstlers würde sich die Ludwigsche Auffassung des dramatischen Konfliktes etwa so aussprechen lassen:

Im Zustande des künstlerischen Schaffens und unter dem Drucke gesteigerter Gefühlsspannungen tritt die Stimmung in Gestalt von Symbolen und Analogien lebendig vor den Menschen hin. Im lyrischen Gedicht wird ein bestimmter, einheitlicher Ausschnitt des Stimmungslebens objektiviert. Diese einfache Ablösung und Fixierung eines Seelenzustandes ist vorzugsweise jener Reaktionsart eigen, welche man mit dem Namen melancholisch zusammenfaßt. Von Menschen mit starkem positivem Begehrungsvermögen wird jedoch der Seelenzustand mehr in der Bedeutung empfunden, daß er das Produkt eines Ringens und Kämpfens ist. So faltet sich der ganze Eindruck in ein Gegenüber, Gegeneinander auseinander und wird gewissermaßen in Komplementärfarben gebrochen. Diese Objektivierung zu einer bewegten Zweiheit geht nun derart vor sich, daß (wie im Traume) sich eine Seite der Persönlichkeit, eine Vorstellung von sich, selbständig in einer Einzelgestalt verkörpert und dem „Ich“ gegenübertritt. Die Vervielfältigungsfähigkeit ist um so größer, je wandlungsfähiger der Mensch ist, und je mehr er in seinem Charakter die Disposition zu verschiedenen Möglichkeiten sieht. Die Vision dieser Möglichkeiten ist in dem dramatischen Konflikt ausgedrückt. Die Verteilung der vorgestellten Triebe ist nun verschieden, je nachdem sie in mehreren selbständigen Personen verkörpert sind (z. B. Faust und Mephisto), oder beide in demselben Menschen vereinigt auftreten. Hier wünscht Ludwig im Interesse der Tragik, daß der eigentliche Konflikt sich in der Brust des Einzelmenschen abspiele. — —

Wenn Ludwig also das Leidenschaftsdrama als das Drama an sich hinstellt, so thut er dies 1. weil er in der Leidenschaft das Wesen des Dramatischen am würdigsten und tiefsten ausgedrückt sieht, und 2. weil allein die Leidenschaft aus ihrer Natur heraus eine konsequente Abwickelung, ein in sich geschlossenes Schauspiel zuläßt. Daher ist andererseits auf

den Affekt gerade deshalb das Drama nicht aufzubauen, weil affektive Aufwallungen der Größe und jener notwendigen Konsequenz entbehren, welche dem Drama Wucht und inneren Zusammenhang, der Tragik Tiefe und Zurechnungsfähigkeit geben. Ja, vielfach tritt der Affekt geradezu als Feind der Leidenschaft auf, und aus dem Ankämpfen einer elementaren Leidenschaft gegen die Mitgift eines unberechenbaren Affektes entstehen oft interessante Konflikte.

Indem Ludwig das Dramatisch-Tragische aus der Gewalt der Triebe, aus dem vom sozialen Standpunkt aus Anormalen ableitet, folgert er richtig, daß der eigentlich vernünftige Mensch der absolut undramatische Charakter ist. p. 67:

Was den Shakespeareschen Gestalten die Gewalt giebt, was an ihnen imponiert, ist die Gewalt der Leidenschaft, das Übergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Mensch wäre überhaupt der ungünstigste Gegenstand für die Tragödie, schon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantasie in ihm.

Das Fortleben des Dramatischen ist also hiernach an die Dauer der niederen, kulturlosen, egoistischen Gewalten gebunden. Scheint hinter diesen Sätzen nicht der Gedanke zu stehen, daß mit dem Aufsteigen der höheren Begehrungskraft, des Verstandes, das Reich der dramatischen Charaktere immer mehr eingeengt wird? Sollte im Dramatischen noch das Recht und die Forderung des Kulturfernen, Kulturfeindlichen nachklingen? Und sollte der Mensch in seinem Interesse am Dramatischen eine Gedächtnisfeier an geliebte Tote begehen? —

Die Sinnlichkeit im Drama.

Im Besitze dieser theoretischen Überzeugungen wendet sich Ludwig gegen die Hauptschwäche der Lehre vom abstracten Kunstwerk und fragt sich: was wirkt denn im Drama? was ist die spezifische Eigenschaft, welche das Drama vom Lyrischen und Epischen unterscheidet? Es ist die unmittelbare Sinnlichkeit der gegenwärtigen Handlung, der direkt geschauten und

empfangenen Eindrücke. Indem Ludwig nun das Wesen dieser Sinnlichkeit aus der Natur des Zuschauers und Schauspielers erklärt, leitet er dann hieraus die natürlichen Regeln des Dramatischen, der Komposition, der Motivierung, des Verhältnisses der Charaktere zur Handlung, der Behandlung von Zeit und Ort und des Schauspielerischen ab. Angesichts der Anrüchigkeit, in die das sinnliche Element gekommen sei, ist diese Bestrebung Ludwigs als ein großes Verdienst zu bezeichnen.

Während des Zuschauens ist die Aufmerksamkeit des Menschen ganz von der Handlung absorbiert. Diese Hingabe an den Eindruck verhindert die gleichzeitige Thätigkeit selbstbewußten Reflektierens über das Dargestellte. Wir können nicht innehalten und zurückblättern, sondern beurteilen den Vorgang nach den Maßstäben, welche uns der unmittelbare Eindruck an die Hand giebt Die Frage ist also: was ist die Eigenart des sinnlichen Eindrucks im Gegensatz zur bloßen Vorstellung?

Zunächst ist die Stärke des direkten Erlebnisses ungleich größer als die der gleichen Phantasievorstellung. Bei dieser stehe ich doch noch immer jenseits der Wirklichkeit; die relative Ruhe meines Zustandes erlaubt das Hereinziehen der Reflexion aus dem Vorhergehenden und das Hinüberspielen des Denkens in die Zukunft. Die Erschütterung durch den realen Eindruck verengert jedoch für den Augenblick das Gedächtnis. Im Banne des lebendigen Geschehnisses verlieren wir die Fäden einer verwickelten Reflexion gleichsam aus den Händen. Da nun das Drama aus einer Reihe solcher Eindrücke besteht, so folgt hieraus zuerst: wenn der Dichter uns von den betreffenden Verhältnissen überzeugen will, so muß er seine Mittel in dem sinnlichen Eindruck erschöpfen und nicht erst eine komplizierte, nicht im Eindruck gegebene Reflexion zu Hilfe rufen. Das Gedächtnis des Zuschauers besteht aus den angeschauten Bildern, und in diesen muß alles zum Verständnis Notwendige niedergelegt sein. — Da ferner die Deutlichkeit der Eindrücke im Verhältnis ihrer zeitlichen Entfernung abnimmt, so müssen immer die letzten Eindrücke die erforderlichen Voraussetzungen für den gegenwärtigen Eindruck enthalten. Hiernach wird die Motivierung nicht allein in der theoretischen Folgerichtigkeit der Handlung bestehen, sondern vor allem in dem zweckentsprechenden

Aufbau der Wirkungen (Zusammenhang zwischen der Handlung und den Empfindungen des Zuschauers, p. 414). Die Motive müssen uns, wie Ludwig sagt, klar sein, d. h. uns klar im Augenblick, wo sie wirken; aber nicht deutlich, d. h. durch nachträgliche Überlegung konstruiert (p. 78).

Der Unterschied zwischen dem sinnlichen Eindruck und der Vorstellung ist aber nicht bloß quantitativer Art. Es ist ja eine alte Erfahrung der Dramatiker, daß das, was beim Lesen stark wirkte, oft bei der Aufführung gänzlich zurücktritt. Bei der Vorstellung wirken mannigfache Assoziationen mit; man hat Zeit, sich in den Sinn des Gelesenen langsam zu versenken; andrerseits fällt das Drastische, Geräuschvolle, Berauschende des sinnlichen Eindrucks fast ganz fort. Bei letzterem ist vor allem die Aktion, die große Bewegung, die Beschäftigung des Auges und Ohres wichtig, daher die wichtige Rolle des Kontrastes (p. 94). Was wir sehen, sind nur redende, gestikulierende Personen. Die Handlung, das Verhältnis der Personen, ist nur andeutungsweise aus dem Dargestellten zu entnehmen. Daher sind die Charaktere die Hauptsache, und die Handlung ist soz. ein characteristisches Ausleben der Personen. (p. 508.) Will der Dichter nun eine Eigenschaft, ein Verhältnis dem Zuschauer verständlich machen, so ist seine Aufgabe, zu suchen, wie das Auszudrückende in die Sphäre der sinnlich-schauspielerischen Wirkung umgewandelt werden kann, — wie eine Eigenschaft durch die Mittel der sinnlichen Darstellung auch als solche wirke. Denn das Vorhandensein einer Eigenschaft und der sinnfällige Eindruck derselben sind zweierlei. Die dramatische Fakultät eines Stoffes bemißt sich daher nicht allein nach der Thatsache eines Konfliktes, sondern nach dem sinnlich darstellbaren Gehalt. Die Aufgabe der Composition ist sonach folgende:

a. a. O. p. 265. Was ich dramatisch-künstlerische Composition nenne, das ist zunächst der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuschauer notwendig vor sich gehen muss, zu dem bestimmten Zweck, der damit beabsichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizierenden Wechselwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühls aus kleinen. — Die Vortrefflichkeit der Composition besteht zunächst

nicht darin, dass die äusseren Thatsachen unter sich dem Verstande gemäss verbunden sind, sondern darin, dass ihre Wahl und Anordnung genau so ist, wie sie jenen subjectiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieser genau bestimmten Gesammtwirkung entspricht.

Alles kommt darauf an, die Bedürfnisse und den Seelenzustand des Zuschauers zu erkennen und zu benutzen. Die Beschäftigung der Sinne des Zuschauers ist auch die Ursache dafür, daß der Begriff der Zeit so sehr in den Hintergrund tritt. Als wesentlicher Wert des Eindrucks wird sein aktueller Inhalt, seine Bedeutung für das Gefühlsleben empfunden. Der Begriff der Zeit aber ist nur das Bewußtsein der Aufeinanderfolge der Eindrücke, ein Nebenher. Nicht wann und in welcher Folge wir die Eindrücke empfangen, ist für unser Leben wichtig, sondern daß wir sie überhaupt und als solche empfangen. Deshalb bestehen in unserm Gedächtnisse die Eindrücke meist ohne die Assoziation der Zeit, und nach diesem Gesetze der Erinnerung kann der Dramatiker seine Wirkungen aufbauen: um so mehr, als der Zuschauer eben nur die Entwicklung des seelischen Dramas, die Handlung der Leidenschaft genießen will und soll, und da er im Drange der Eindrücke alles Zeitliche als unwesentlich und zufällig aus den Augen verliert. — Aus der Interessenrichtung des Zuschauers ergiebt sich auch, daß der Ort unbedeutsam wird. Er ist bloß eine Konzession an die gewohnte Forderung der Naturwahrheit, eine Verstärkung der Illusion. Am besten thut der Dichter daher, den Zuschauer überhaupt wenig an die zeitlichen Verhältnisse zu erinnern und den Kausalnexus allein in die Eindrücke und in die Stetigkeit des Seelendramas zu legen. Die Epitomierung von Zeit und Raum richtet sich also nach der Stilisierung des psychologisch-dramatischen Inhalts, und dies Stilisieren heißt nichts anderes, als Hervorhebung, Zusammenziehung des idealen Gehaltes je nach den Hauptstufen des seelischen Problems und nach deren sinnlicher Wirkung.

Den Streit um die Einheiten entscheidet Ludwig als Erster nicht, indem er die vernunftmäßigen Forderungen der Wirklichkeit auf das Drama anwendet, sondern aus der Natur des Zuschauers und des dramatischen Wesens heraus.

Da der Schwerpunkt des Dramas in der tragischen Anlage des Charakters liegt, so muß natürlich vor allem diese Tragik, die Unangemessenheit des Helden gegenüber der Aufgabe, sinnlich zum Ausdruck kommen. Die Tragik darf sich nicht auf Voraussetzungen gründen, die uns nur erzählt werden, — die in der Vorgeschichte liegen oder aus und zwischen den Eindrücken erst theoretisch zu erschließen sind. Wir müssen die Notwendigkeit und Stärke der ringenden Triebe unmittelbar empfinden, um an sie zu glauben und mit ihnen zu rechnen; und da sich unser Eindruck nach der Deutlichkeit des schauspielerischen Ausdrucks proportioniert, so wird die sinnliche Darstellbarkeit des Seelischen von seinem schauspielerischen Wert abhängen. Die Frage ist also: worin besteht die Eigenart und Ausdrucksweise des Schauspielerischen?

Das Schauspielerische.

Wiederum geht Ludwig vom Schauspieler selbst aus und fragt: Was ist das für ein Mensch? Welche Bedürfnisse treiben ihn zu seiner Kunst? Was heißt, vom individuell-psychologischen Standpunkt aus, Schauspielkunst? —

Die Freude an Schauspielen beruht offenbar auf der Freude an der Verwandlung und Darstellung. „Sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, einen andern Charakter eingegangen wäre —“ so spricht ein großer Denker das dramatische Urphänomen aus. Gehen wir weiter zurück, so erinnern wir uns, daß jede intensive Vorstellung zu ihrer Nachahmung reizt, d. h. sie erweckt in uns einen Trieb, sie in Sprache und Gebärde wiederzuerzeugen. Dieser Drang äußert sich besonders in den Fingerspitzen und ist um so stärker, je mehr die Vorstellung als Bewegtes, Thätiges empfunden wird. Unser Gebärdespiel besteht in dem andeutungsweisen Nachschaffen der Vorstellung; die allgemeine Gleichartigkeit der Gebärde erlaubt ein Lesen und Verstehen derselben. Man wird also vorerst die starke Ausprägung jenes Gebärdedranges als schauspielerische Fähigkeit bezeichnen önnen. Zum eigentlichen Schauspielertypus aber bedurfte es

noch einer weiteren Stufe: nämlich eben der Lust, andere Menschen darstellen und als solche wirken zu wollen. Diese Illusionsfreudigkeit, diese Freude an einer Vorstellung von sich, an der Pose im besten und weitesten Sinne und an dem Bewußtsein, dem Zuschauer sein Bild als wirklich aufzutäuschen, — sie ist der wesentliche Charakterzug des Schauspielers.

Für die Reproduktion der Charaktere ist es nun wichtig, daß sie nicht ohne weiteres ein einfacher Abdruck der Wirklichkeit ist, sondern das Bild wiedergiebt, welches der Schauspieler unter dem Banne der Vorstellung des Charakters zeigt. Freilich hat der Schauspieler allmählich den Zuschauer daran gewöhnt, gewisse Vorstellungen von Charakteren als wirkliche Charaktere anzusehen: Ich erinnere nur an den Typus des Intriganten. Die Hauptsache ist gerade, daß der Schauspieler die Vorstellung darstellt, welche der Zuschauer von dem betreffenden Charakter hat. Denn eben nur im Kreise dieser Vorstellungen und durch Befriedigung derselben wirkt er. Die Freude des Zuschauers am dramatischen Spiel gründet sich zum großen Teil darauf, daß er seine Wesens- und Wirkungsart seine Welt, sich, wiederfindet, und zwar gesteigerter, erwünschter, vollkommener. Die Menschen, welche der Schauspieler darstellt, müssen ja selbst alle Schauspieler und Dichter sein, d. h. Menschen mit reichster und feinster Ausdrucksfähigkeit.

Das, was das Schauspielerische für den sinnlichen Ausdruck bedeutet, liegt in dem Wechsel und der Beweglichkeit der Gebärde, in der Zuspitzung, in der Lebhaftigkeit und Klarheit des Bühnenbildes. Handlung und Sprache müssen also so gegliedert sein, daß der Schauspieler Gelegenheit zur Mimik hat.

Das schauspielerisch Interessante kommt ferner besonders im sogen. Characteristischen zur Geltung. Characteristisch nennt der Mensch die Eigenschaften des Anderen, welche er als die von ihm selbst abweichenden wesentlichen Eigenheiten empfindet. Es liegt in der Schärfe, mit der das Andere sich hierbei spiegelt, so viel Freude am Geistigen und Neuen, so viel Romantik, zugleich ein Gran von Ueberlegenheit, daß es bis zur reizenden Komik der Karrikatur nur ein Schritt ist.

Diese Freude am Characteristischen muß daher der Schauspieler unterhalten, und seine poetische Unterlage muß

derart sein, daß sie spezifische Gebärden und scharf umrissene Darstellung erfordert. Die charakteristische Haltung, die Mannigfaltigkeit bestimmt accentuierter Züge machen eben eine dankbare Rolle.

Am selbständigsten und reichsten tritt das Schauspielerische in sogen. Doppelrollen hervor, d. h. in Rollen, in denen der Mensch sich nach verschiedenen Seiten zu geben gezwungen ist und in der Handlung selbst als Schauspieler auftritt: z. B. Mephisto in der Schülerscene, Richard III, Jago, Franz Moor. Während der Zuschauer gewöhnlich den Schauspieler über dem dargestellten Charakter vergißt, zeigt sich ihm hier die Wandlungs- und Verstellungskunst des Schauspielers mit interessanter Deutlichkeit und lockt eine neue Freude hervor, der die Bewußtheit und Absichtlichkeit dieses Charakterzuges einen besonderen geistigen Reiz verleiht. — Im feineren Sinne findet Ludwig diese Doppelrolle des Charakters sogar in dem Gegensatz zwischen Charakter und Persönlichkeit, d. h. zwischen der thatsächlichen Natur und der Vorstellung, in der der Mensch von sich lebt. Der Einblick in diese Doppelheit des Wesens giebt dem Zuschauer wieder etwas von jener psychologischen Ueberlegenheit und kosmischen Höhe des Weltenlenkers. —

Aus dem Zusammentreffen von Schauspieler und Zuschauer leitet Ludwig so dramatische Regeln ab. So wichtig ist ihm der Schauspieler, daß er einmal (p. 114) den Gedanken ausspricht: Man müsste die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten.

Nachdem Ludwig die Bedeutung des Schauspielerischen untersucht hat, stellt er die für ihn wichtigste Behauptung über das Verhältnis des Dramatisch-Idealen zum Schauspielerischen auf: „Das Schauspielerische darf der inneren dramatischen Handlung nicht äußerlich aufgepfropft werden, sondern muß in dem Wesen des Dramatischen unmittelbar einbegriffen sein.“

Das Schauspielerische und das Dramatische müssen sich durchdringen, müssen eins sein. (p. 114, 112, 457, 492.)

Die Verbindung von Schauspielerischem und Dramatischem soll also nicht so sein, daß den Charakteren gegen ihr Wesen

jene Gebärdesprache und Ausdruckskraft verliehen wird; — daß die Handlung nach der Komposition der schauspielerischen Effekte nur zugeschnitten wird; daß Aktschlüsse und Abgänge, überraschende Kontrastwirkungen, überhaupt das ganze Gestikulationsleben, auf das Drama äußerlich verteilt werden. Ludwig denkt hierbei gar nicht erst an Effekthascherei, sondern an die berechtigten Mittel und Eigentümlichkeiten des Schauspielerischen. — Wenn dagegen das schauspielerische Element aus dem Kern des Poetisch-Dramatischen organisch sich ergeben soll, so muß dies Poetische in seinem Ursprung und seiner Anlage alle die Faktoren enthalten, deren der Schauspieler zu seiner Kunst bedarf. Zur dramatisch-schauspielerischen Verwendung eigneten sich also nur solche Probleme und Charaktere, die jene Ausdrucksfähigkeit, jenes Charakteristische und womöglich auch jenes Doppelwesen als Charakterzug mitbringen. Es ist nicht notwendig, Menschen von starkem Charakter zu tragischen Helden zu wählen, aber vorteilhaft, solche von starker Empfindung. Denn unser Mitleid proportionirt sich nach dem Ausdrucke des fremden Leidens, nicht nach einer Grösse an sich, sondern nach der Energie, mit welcher er es ausspricht. (p. 429.) Ludwig hätte vielleicht noch hinzufügen können, daß nicht immer starke Empfindung sich in starken Ausdruck umsetzt; daß vielmehr zum Ausdrücken eine Leichtigkeit aller seelischen Funktionen, eine schnelle Fortleitung tiefer Empfindungen bis zur Oberfläche der auslösenden Darstellungsweisen hinzukommen müssen.

Die Verbindung des dramatischen Wertes der Leidenschaft mit dem schauspielerischen Werte liegt nun eben in der Reibungslust der Leidenschaft, in dem Bedürfnis, sich laut und stark zu bethätigen. So fällt das Dramatische mit dem Schauspielerischen zusammen. Das, was die Charaktere zu dankbaren Rollen macht, das macht sie auch zu vortrefflichen poetischen Charakteren. (p. 117.)

Nicht geeignet zu dramatisch-schauspielerischer Darstellung wären hiernach z. B. die ausdrucksunfähigen Menschen; die Menschen, welche kein scharfes, charakteristisches Profil zeigen und sich schwer zu einem bestimmten Typus zusammenfassen lassen. Nicht dramatisch-theatralisch ist daher auch von diesem Standpunkte aus das Lyrische, Allzuzarte, Ungreifbar-Feine.

Die theatralische Behandlung muß alles mit kräftiger Hand zu sinnfälligen Wirkungen konzentrieren, und dabei würde der zarte Schleier feinster Gefühlsstimmungen leicht zerstört werden. Die dramatische Darstellung solcher lyrischer Empfindungen macht Ludwig dem Tasso zum Vorwurf. Das Ausruhen in lyrischen Bildern tadelt er bei Schiller. In der Absorption des lyrischen Zustandes liegt zu wenig äußere Aktion, zu wenig That und Fortschritt, als daß das Bühnenmäßige sich in ihm ausleben könnte.

Es gilt daher, alles Lyrische in dramatische Form umzuwandeln, aufzulösen; die Eintönigkeit des Ausrufes, die Erstarrung des Ausdrucks auf den Höhepunkten der Erschütterung muß auseinandergefaltet werden und sich in einem bunten Bilderspiel austönen. Mannigfache Assoziationen schießen an und verhelfen dem Gefühlsdrange zu greifbaren Ausdrücken und Verkörperungen. Durch Abbrechen, Retardieren, durch Wiederaufnehmen und Hin- und Herspringen des Gedankens bekommt die Diktion jene aufregende Beweglichkeit, welche wir als spezifisch dramatisch empfinden.

Damit der Schauspieler Gelegenheit zur Ausübung seiner Kunst hat, muß der Dichter andererseits nicht alles sagen. Die Dichtung muß dem Schauspieler gleichsam eine (wenn auch vollkommen ausgeführte) Anregung sein, eine Skizze, welche er mit seinen Mitteln ausfüllen kann. Die dichterischen Ausdrücke müssen sich auf Gebärde zuspitzen, aber diese nicht ganz ersetzen. Gerade das Verhaltene, die schnellen Gemütswandlungen, die unwillkürlichen Entschlüsse, alles Krampfhafte und Natürliche, überhaupt die ganze unterirdische Maschinerie unseres Seelenlebens, — dies greift viel eher zur Gebärde als zum Wort, eilt dem Worte voraus und ergänzt ganze Reihen von Gedanken. Vor allem liegt in dem Sinnfälligen der Gebärde viel mehr Überzeugung und Kürze als in seitenlangen Auseinandersetzungen. Um also bedeutsame Gebärden zwischen die Sätze einzustreuen, muß der Dichter den Strom des Wortausdruckes sich aufstauen lassen, das eilige Ausleben plötzlich hemmen, die Worte eindämmen, so daß sich das Ringen eines reichen Gefühlsinhalts in der Gebärde fortsetzt. Die Gedankenstriche müssen als Gipfel und Übergänge der Wortgedanken motiviert werden. Als mimische Rolle par excellence wird daher derjenige Charakter

zu bezeichnen sein, dessen Innenleben viel Impulsives, Unwillkürliches, Unterdrücktes hat und im Wort nicht den hinreichenden Ausdruck findet. Auch hier knüpft die Theorie der Leidenschaft an. —

Wir sind auf der Spitze der Pyramide angelangt. Dichter, Zuschauer und Schauspieler bewirken in ihrem Zusammenarbeiten das komplizierte Gebilde, als welches wir das Drama kennen gelernt haben. Wo diese drei gleichmäßig beteiligt sind, entsteht aus der Synthesis von Poesie und Schauspielkunst (p. 439) das wahre Theatralisch-Dramatisch-Tragische (p. 114). Wurzel und Einheit dieser Elemente zu erkennen und zu betonen, war Ludwigs Aufgabe. Die Blutsverwandtschaft derselben nicht genau erkannt zu haben, dies ist der Vorwurf, den Ludwig den Klassikern macht. Lessing beherrsche zwar die Maschinerie (das Theatralische) und auch das Dramatisch-Poetische, vereinige aber beides nicht organisch. Schiller habe vielfach das Wesen des Ideal-Dramatischen verkannt und das Lyrische an Stelle der dramatischen Leidenschaft gesetzt. Goethe — ja Goethe habe freilich das Dramatische richtig erkannt, aber nicht rein angewendet. Das Verhängnisvolle war, daß Goethe sich überhaupt das eigentlich Dramatische nicht zur Aufgabe gestellt hatte. Goethes Streben drehte sich viel zu sehr um selbstbildnerische, persönliche Ziele, als daß er dem Schauspiel sich ganz hätte hingeben mögen. Er wollte sich zu einem großen, nach allen Richtungen hin großen Menschen machen. So war ihm auch seine Poesie nur eine der wesentlichsten Stufen zu jenem Ideal. Was ging ihn am Ende das Schauspiel als solches an? Vielleicht war es seiner vornehmen, kontemplativen Natur auch zu geräuschvoll, zu grell und aufdringlich. Genug, er lehnte das Leidenschaftlich-Dramatische ab — mit jenem Gefühl für die Bedürfnisse der eigenen Natur und mit jener Handbewegung, mit der Goethe überhaupt alles Ungoethische ablehnte. —

Die Ethik im Drama.

Aber noch von einer anderen Seite her wünschte Ludwig dem Drama eine Reform, nämlich von der ethischen.

Die Lehre vom abstracten Kunstwerk hatte, wie wir andeuteten, das Drama zum Schauplatz einer Debatte über ethische Fragen, über Berechtigungen, über Schuld und Sühne gemacht. Auf die Wirkungen des ethischen Problems gründete man den Begriff der Tragik. Unsere Gefühle (also auch die tragischen) haben nun so gut eine Geschichte wie die ethischen Wertanschauungen, und es verlohnt sich, auf die geschichtlichen Faktoren, welche Werden und Wandlung der tragischen Aufführung bestimmten, kurz hinzuweisen. — Die psychologische Formulierung, welche Ludwig oben für die Bedingungen des Tragischen aufstellte, paßt im allgemeinen auf jeden tragischen Konflikt. Geschichtlich verschieden ist jedoch die Stellung, welche der Mensch vom ethischen Standpunkte aus zu der Thatsache solcher Konflikte einnahm; verschieden stark auch das Bedürfnis, das ethische Element im Drama zu betonen. Die Geschichte des Tragischen stellt sich sonach als eine Geschichte der ethischen Interpretation des seelischen Konfliktes dar. Je nachdem man nun die natürliche Kausalität des seelischen Dramas als Ausdruck ethischer Gesetze empfand, erschien jene geistige Entzündung als Schuld, die Reaktion dagegen als Sühne.

Ein Zeitalter, welches seine Maßstäbe vorzugsweise den Handlungen einzelner Vorkämpfer entnahm, erkannte dem Willen des Individuums natürlich weniger Schuld zu, als eine Zeit, welche in dem Gleichgewicht sozialer Willensbestrebungen ihr Ideal sah. Je mehr eine Zeit ihre Aufgabe in Thaten und aktiven Umgestaltungen sieht, um so mehr wird sie die Poesie der Aktivität und Leidenschaft feiern; um so notwendiger, klarer und mächtiger wird ihr die Sünde erscheinen; um so weniger aber wird sie sich auch über die Schuld der Sünde täuschen. Die Leidenschaft stolz und hinreißend, das Unglaubliche vollbringend, alle Fähigkeiten steigernd, aber furchtbar und verderblich aus Natur — aus diesem Eindruck gewann eine solche Zeit das tragische Gefühl.

Eine Periode von absteigenden Leidenschaften und weniger starken Dispositionen dagegen hatte geringeren Zugang zu dem Gefühl für die Notwendigkeit und Poesie der Thatschuld. Da der Mensch einer solchen Zeit gegen die Unwillkürlichkeit der Schuld durch ein Netz von Reflexionen und Bedenken geschützt

war, mußte ihm die Schuld viel verwerflicher erscheinen: „Wie kann ein vernünftiger Mensch sich so vergessen?“ Man hatte außerdem den Menschen als Produkt auffassen gelernt. Wenn man sich also für einen schuldbeladenen Charakter wirklich erwärmen wollte, so sah man sich veranlaßt, die Schuld sich möglichst als allzumenschlich zu erklären, sie als Folge des Milieus, des Staates, der Gesellschaft, der Bildung ꝛc. aufzufassen. Die Schuld war das leider nicht zu umgehende Übel des tragischen Charakters. —

In dem Falle dieser beiden typischen Zeitgegensätze schienen nun Ludwig die Kulturen Shakespeares und Schillers zu sein: Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, dass der Mensch eine eigene Schuld haben könne. (p. 441.)

p. 525: Schiller sagt: Um Freiheit sterben, Selbstmord um Liebe ist gross und edel; das ist das Loos des Schönen u. s. w. Shakespeare sagt: Das ist das Loos der Schuld auf Erden; Selbstmord ist eine Schuld, aber die Person kann eine bemitleidenswerte sein, die dieser Schuld verfällt. Das war Shakespeares Humanität, die Schuld zu verurteilen, den Menschen zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott gross und gerecht, der Mensch schwach und darum bemitleidenswert in seiner Schuld; nicht der Mensch in seiner Leidenschaft gross und herrlich, und die Weltordnung eine tückische Naturordnung, die das Edle hasst und das Schöne untergehen lässt, weil es schön ist. — p. 526: Der Unterschied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenschaft liegt, warnen zu müssen, und der, wo man die Leidenschaft verherrlichend dazu ermuntern zu müssen glaubt. —

Die Gefahr der modernen Auffassung sieht Ludwig also in der Verschleierung der Schuld und dadurch in der Verwirrung des moralischen Urteils. Weil man den Helden gerne gut haben wollte und doch die Größe und erhabene Entfaltung seiner Leidenschaft nicht entbehren konnte, so kam man oft in ein Dilemma, über das uns nur eine berauschende Poesie hinwegzutäuschen vermag. Das Begeisterungswürdige war einem

weniger die Stärke und Quantität des Charakters, als jene feineren Sentiments und Zartheiten, überhaupt das Gemütvolle des Helden. Mit dem Bedürfnis eines derartigen Idealisierens stand nun aber häufig die ganze Tradition des dramatischen Heldencharakters, die Anlage des leidenschaftlichen Thatmenschen, des selbstwilligen Frevlers in Widerspruch. Und an der psychologischen Unmöglichkeit solcher Verbindungen stieß sich vor allem Ludwig. Gerüstet mit einer außerordentlichen Menschenkenntnis, warf er die Frage auf: Ist denn ein so idealisierter Charakter überhaupt möglich und wahr?

Er ging dabei von der Erkenntnis aus, daß die Verschiedenheit der Charaktere nicht nur eine graduelle, sondern auch eine wesentliche ist, — daß die Eigenschaften gewisser Charaktere anderen vollständig fehlen, und daß die Einheitlichkeit bestimmter Eigenschaftsverbindungen bestimmte andere vollständig ausschließt. Als solch ein wesentliches Scheidungsprinzip scheint ihm die Einteilung in Thatmenschen und Gemütmenschen vorgeschwebt zu haben. Jeder dieser beiden Typen hat seine in sich geschlossenen Maßstäbe und will von ihnen aus beurteilt werden. Und die Anerkennung und Wahrung dieser Selbständigkeit und Naturberechtigung des Anderen, — das war die Objektivität, welche Ludwig vom Dramatiker verlangte. Was man gewöhnlich als Thatmensch ausgab, war weniger dieser selbst, als die Art, wie sich im Gemütmenschen der Thatmensch spiegelte, wobei denn ein seltsames Gemisch erwünschter und wahrheitsgemäßer Eigenschaften entstand.

Angesichts dieses herben Wahrheits- und Vernunftsmaßstabes können wir freilich ein Bedenken nicht unterdrücken: ist wirklich, vom Standpunkt des künstlerischen Schaffens aus, die sachliche Richtigkeit und Wahrheit das Wesentliche und Reizende? oder ist der Stoff, die Sache nicht vielmehr nur das Mittel, in dem sich Gefühlsbedürfnisse, metaphysische Bedürfnisse i. w. S. ausleben können? Ist nicht das Erwünschte, Ersehnte das Wesentliche? Und stellt nicht der Künstler in seiner Schöpfung fest, daß eben dies der Ausdruck seines Erwünschten ist? Und das genügte doch zu seiner Befriedigung. Allerdings wird er der wahrheitsgemäßen Fassung um so weniger entbehren können, als sein Verstand sich in ihrer Erkenntnis geübt hat. Nicht die

Notwendigkeit wissenschaftlich-wahrer Darstellung möchten wir in Frage stellen. Nur scheint sie nicht das Ziel des Schaffens, die Erfüllung des Gewollten zu sein: vom Standpunkt der Entstehung, des künstlerischen Bedürfnisses aus.

In dem allmählichen Eindringen der Forderungen nach Schuld und Sühne, in dem Lautwerden ethischer Rechtsfragen und in dem Wachsen des Bedürfnisses nach Befriedigung derselben: hierin können wir wieder die Ästhetik des Zuschauers erkennen, welche die des Künstlers verdrängt. Nirgends zeigt sich die Kollision und ursprüngliche Verschiedenheit beider Anschauungsarten deutlicher als in diesem Punkte.

Es ist ein Irrtum, zu meinen, der Künstler wolle den Helden im Drama gleichsam ad absurdum führen, ein Beispiel geben, „wie mans nicht machen soll."

Das Verhältnis des Künstlers zu seinem Helden ist vielmehr so, daß der Held der Niederschlag einer im Erlebnis empfundenen Eigenschaft des Künstlers ist, deren Vorstellung diesen zum poetischen Nachbilden begeisterte. Es braucht wohl nicht erst ausdrücklich betont zu werden, daß das Wesentliche des Dargestellten wirklich intensiv erlebt sein muß, um überhaupt lebendig ausgedrückt werden zu können. Indem der Künstler in der Vorstellung die Linien des Erlebten vergrößert und steigert, ersteht vor ihm das Bild des Helden als eine ausgereifte, erfüllte, verwirklichte Vision des Selbsterlebten. Der dramatische Künstler liebt seinen Helden — eine versteckte, gefährliche, aber um so mächtigere, reizvollere Liebe, über deren Bestehen uns nur die objektive Selbständigkeit der Handlung hinwegtäuscht. — Wie verhält sich aber zu dieser Liebe die absteigende Handlung, die Vernichtung oder Bestrafung des Helden? Diese kommt, kurz gesagt, so zu stande, daß der Dichter sich die äußersten Konsequenzen des Erlebten in der Phantasie vorstellt und sich die tragischen Möglichkeiten einer scharfen Zuspitzung vor Augen hält. Diese Vorstellung hat für ihn etwas furchtbar Ergreifendes, Rührendes. Mit ihr löst er sich von seinem Helden, und es liegt etwas von Abschiedsstimmung und Sonnenuntergang in dieser That. Er tötet seinen Helden mit sicherer Hand, aber mit schwerem, schwermütigem Herzen, mit einem kaum verhaltenen „Leider". Die absteigende Handlung ist also gewissermaßen die

strenge Rechenschaft, welche der Dichter sich von seiner Liebe ablegt, eine Grausamkeit gegen sich, ein Sieg des Verstandes, und am Ende auch eine Konzession an den Zuschauer, welcher die Katastrophe verlangt. Der eigentümliche psychologische Prozeß, aus dem sich die Tragödie zusammensetzt, ist also: die hingebungsvolle Begeisterung für einen Gegenstand, und, hinzukommend, die erwachende Vorstellung von der Gefährlichkeit einer solchen Begeisterung, die lebendig gewordene Vision der erschreckenden Folgerungen. In diesem Erwachen des Denkers im Dichter, in dieser als notwendig erkannten Vernichtung des doch Geliebten — hierin liegt die tragische Empfindung des Künstlers.

Ganz anders der Zuschauer. Er tritt mit einem ganz anderen Gefühlszustand und mit anderen Bedürfnissen an das Drama heran. In festlicher Erwartung harrt er des Augenblicks, da der Vorhang emporrauscht, und läßt die Handlung an sich vorüberziehen wie ein „buntes Bilderbuch für Erwachsene." Die Ansichten und Absichten des Helden treffen im Zuschauer auf eine geschlossene, ganz bestimmte, fertige Lebensanschauung, und der Held muß sich die Liebe des Zuschauers erst allmählich erobern. Als ein Ganzes steht die Handlung vor dem Zuschauer, und rückblickend sieht er in ihr ein kausales Gefüge, dessen Zweck und letzte Vollendung eben die Katastrophe ist. Vom Gipfel aus erscheint die zurückgelegte Handlung als eine Stufenfolge und Vorbereitung zum Ende. So formuliert der Zuschauer sein Urteil über den Helden: Ein Mensch, der mit den und den Eigenschaften ausgestattet ist, aber leider nicht versteht u. s. w. und infolgedessen zu Grunde geht. —

Das sympathische Verhältnis des Zuschauers zum Helden ist daher nicht absolute Billigung und Bejahung. Einerseits fühlt sich der Zuschauer von der Persönlichkeit des Helden gebannt, andrerseits steht ihm dieser doch als Anderer gegenüber. Aus diesem halben, zögernden Hinübertreten zum Helden entsteht das gemischte Gefühl des Mitleids.

Jetzt zwingt den Zuhörer die Handlung zum erschütternden Eindruck der Wirklichkeit; jetzt wieder sieht er sich im Zuschauerraum, zwischen Menschen, und sofort wird er sich der Trennung des Bühnenbildes von sich bewußt. Alles Geschaute wird in die

Sphäre der Phantasie gerückt, und der Anteil der Phantasie macht selbst den Anblick des Traurigen zum Genuß. (p. 468.)

Die tragische Gesamtempfindung des Zuschauers setzt sich zusammen aus der Erschütterung durch einen großen Vorgang, aus dem Anblick außerordentlicher Verhältnisse und Menschen, aus dem Gefühl der Steigerung und Entzündung aller geistigen Kräfte, zu welcher die Gedanken des Dramas den Zuschauer aufgereizt haben, aus der Befriedigung schaffenslustiger Triebe und Leidenschaften, welche sich in den Forderungen des täglichen Lebens nicht ausleben konnten und nun in der luftigen Höhe der Phantasie den Erdenkampf fortsetzen. — „Gereinigt" werden diese Triebe (Freude am Neuen, Außergewöhnlichen, Edlen, Traurigen, Geistigen rc.) d. h. nicht etwa: sie werden vermindert oder aus der Welt geschafft, sondern nur zeitweise entspannt, befriedigt, ausgelöst. Die Tragödie thut im Gegenteil das Ihrige, diese Triebe zu nähren und am Leben zu erhalten.

Dies sind die Hauptresultate, welche Ludwig bei seinem Nachdenken über das Wesen der dramatischen Kunst fand. Ein tiefer, immer mehr auswachsender Hang zum Grübeln verhinderte ihn an direkter, frischer Produktion und zwang ihn, zunächst sich über die Voraussetzungen seines Schaffens klar zu werden. Ein fortwährendes Umwenden, Zertrümmern, Vonvorneanfangen, ein unerbittliches Streichen und Verwerfen mit dem Eingeständnis eigener Schwächen und zugleich mit dem sieghaften Gefühl, sie doch erkannt zu haben, sie jetzt überwunden zu haben — dies ist das Schauspiel, welches uns Ludwigs Leben bietet. Es ist wahr, diese persönliche Anlage zum Betrachten und zum Stillstehen des Betrachters, sie vor allem hemmte den Willen zu unmittelbarem Gestalten und Ausleben, unterdrückte die fröhliche Verzauberung und den Rausch des Schaffens. Aber gehen wir weiter zurück, so finden wir die Ursache solcher Unproduktivität in der Entwicklung der deutschen dramatischen Kunst überhaupt: der deutsche Dramatiker war nicht so glücklich, auf den Grundlagen einer stetig und langsam ausgereiften Kunst, eines einheit-

lichen Kunststils weiterbauen zu können. Seitdem der Faden einer einheitlichen Entwicklung abgeschnitten war, hatte jeder Dramatiker gleichsam von vorne anzufangen, und es zeugt für die Gründlichkeit und den Tiefblick unserer Klassiker, daß sie eben an diesem Punkte, an der Frage nach dem Kunststil die Sache angriffen. Eine Regelung des Ausdrucks im weitesten Sinne, dies schien das einzige Mittel zu sein, um einem unkünstlerischen Naturalismus aus dem Wege zu gehen. Goethe glaubte in Anlehnung an den griechischen Kunstgeist eine Rettung zu finden, — freilich erlaubte er sich im Faust wieder eine ziemlich gothische Form. Schillers Formbestreben scheint nach mannigfachen Experimenten doch auf das französische Repräsentationsdrama hinzuweisen. Nach ihnen mußten oft die Besten — sich zur Tragik — im Kampf um den Stil ihre Kraft verbrauchen (H. v. Kleist!). Genug, in die Reihe dieser Suchenden stellt sich auch Ludwig. Als Realismus und Idealismus treten uns bei ihm die Stilbestrebungen entgegen. Er selbst sagt (Sh-St. p. 34.): Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun müss ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war.

Es konnte Ludwig gleichwohl nicht genügen, seine theoretischen Ansichten allein festzustellen. Immer wieder reizte ihn ein produktiver Drang zu einer, wenn auch nur vorläufigen Ausgestaltung des Erkannten. Und so stehen an der Ausgangspforte seines Lebens seine Fragmente, als lebendige Zeugnisse von dem, was er wollte. Vor allem sein Wallenstein-Plan. Von diesem Standpunkte aus bedeutet er uns weniger ein für sich zu betrachtendes Kunstwerk, als vielmehr: eine Exemplifizierung der Shakespearestudien. Nur im Zusammenhang mit diesen ist uns die Anlage des Planes verständlich. Ohne sie würden uns die Seltsamkeiten und Experimente, überhaupt eigentlich die Umständlichkeit und Ausführlichkeit solcher Vorarbeiten fragwürdig erscheinen. Jeder Dichter wird sich einen ausführlichen Plan machen; ein Drama will komponiert sein. Aber wann hätte je ein wirklich produktiver Dichter alle jene

Einzelheiten so zu Papier gebracht! Man merkt förmlich, wie Ludwig sich durch das Aufschreiben die Richtigkeit seiner theoretischen Erkenntnisse immer wieder vor Augen stellen will, — wie er sich durch das Notieren zur Produktivität drängen will. Mit dem Aufschreiben selbst will er die Produktivität festhalten, — indessen die Göttin ihm langsam entschwebt und dem Kranken nur erlaubt, ihren nachschleppenden Saum dankbar zu erhaschen.

Der Wallenstein-Plan.

Die Entstehung des Planes.

Ludwig schrieb den Plan auf seinem Krankenbette in den Jahren 1861—1865 nieder. Eine genauere Chronologie der Niederschrift ist nur ungefähr zu geben. Das I. Heft ist mit heller, gelblich-brauner Tinte geschrieben, während das zweite Heft, die Mehrzahl der Randnotizen und das Titelblatt zum ersten Hefte mit dunkler Tinte geschrieben sind. Das II. Heft und das Titelblatt zum I. Heft sind also wohl später entstanden, als das I. Heft. — Daß der Gedanke an ein selbständiges Wallenstein-Drama den Dichter schon zur Zeit der Shakespeare-studien (in den fünfziger Jahren) beschäftigte, ist mit Sicherheit anzunehmen. Gerade der Widerspruch gegen Schiller hatte ihm diese Absicht nahe gelegt, und er sagt Sh-St. p. 307: Es wäre ein interessanter Versuch, das Emporkommen des Schillerischen Wallensteins nach seiner Natur nachträglich zu motivieren, aber eine mühselige Arbeit.

Heranzuziehen ist außerdem noch eine Stelle aus der Biographie Ludwigs von Adolf Stern. Dieser erzählt I, p. 270 von einem Besuch bei Ludwig im Sommer 1858: „— — und auf einmal sahen wir uns mitten in der Dekomposition und Kritik des Schillerischen Wallensteins. Eine Stunde und länger entrollte der Dichter ein Bildnis des geschichtlichen Wallenstein, wie er ihn sah, und hielt den Schillerischen dagegen".

Prinzipien bei der Untersuchung über den Plan.

Angesichts der unendlichen Wiederholungen in den Notizen wird es unsere erste Aufgabe sein, das **Wesentliche** des Planes,

die Grundlinien herauszufinden und hervorzuheben. Da sich in dem Plane keine besonderen Widersprüche und bedeutenden Veränderungen zeigen, so haben wir das krause Durcheinander der Niederschriften gesichtet und das inhaltlich Zusammengehörige zusammengestellt. Nur so wird der Plan überhaupt genießbar. Die Ausführlichkeit der Niederschriften ermöglicht es uns, eine genetische Rekonstruktion mit Ludwigs eigenen Worten aufzustellen. Wir haben die einzelnen Bausteine auseinandergenommen und sie nun wieder aufgebaut nach den Grundsätzen, wie der Plan nach und nach entstand und wuchs. Wir geben also zunächst das Problem, dann die Charactere und die Handlung für sich, dann (nach dem Prinzip der Shakespearestudien) die Art, wie aus den Characteren sich die Handlung bildet, ferner die Composition der Handlung aus den einzelnen Scenen, die Verteilung der Handlung auf die Akte, schließlich das Theoretische und Ästhetische: Ethik, Tragik, Conflict, das Schauspielerische, den Nexus, den Contrast, das Geschichtliche u. s. w. — So werden wir Schritt für Schritt in den Plan eingeführt. Änderungen und Ausgestaltungen des Grundplanes, wie sie sich namentlich im II. Hefte zeigen, werden im Zusammenhange mit den einzelnen Teilen des Hauptplanes und in Anmerkungen, mit Angabe des Ortes der Handschrift, verzeichnet. —

Titel: *)

Leben und Tod Albrechts von Waldstein, Herzogs von Friedland und Mecklenburg.
Tragische Historie in
fünf Aufzügen.

Später:

Leben und Tod Albrechts von Waldstein, Fürsten von Friedland und Herzogs von Mecklenburg u. s. w.

*) Anmerk. W. = Wallenstein, Waldstein. (Ludwig selbst wechselt willkürlich mit der Fassung des Namens). Die Abkürzungen Ludwigs sind aufgelöst.

Personenverzeichnis, zusammengestellt nach allen im Plan erwähnten Personen:

Ferdinand II., römischer Kaiser deutscher Nation.
Kurfürst Maximilian von Baiern.
Albrecht von Waldstein, Fürst von Friedland, Herzog von Mecklenburg.
Buttler, Offizier Waldsteins.
Gustav Adolph, König von Schweden.
Seni, Astrolog.
(Bernhard von Weimar, nur einmal flüchtig erwähnt).
Gallas.
Terzky, General im Dienste Waldsteins.
Massenbach, General im Dienste Waldsteins.
Fürsten, Generale. Räte. Hofleute Waldsteins. Städtische Gesandte.
Gesandte des Kaisers.
Ein Bürger. Seine Frau.
Ihre drei Söhne. Darunter ein Soldat (Scharfschütz) im Dienste Waldsteins. Schweden. Lützener Bürger. Soldaten. Diener. Reichsräte. Volk. Flüchtlinge.
Mönch.
Herzogin von Friedland.
(Kurfürstin von Baiern.)

Das Problem.

Als Schlagwort finden wir: Tragödie der Vermessenheit, Kampf des Emporkömmlings mit den oben Geborenen.

. . . In die Mitte all dieser idealistischen und realistischen Agentien gestellt der Mann, der der Mann wäre, alle zu seinem Zwecke — Grösse — auszubeuten, fehlte ihm nicht die andere Seite der Ehrsucht, die reüssiren will, die Geschmeidigkeit, die Kunst des Schweigens. Dieser Mangel muss aber auch das Centrum, die Idee des Stückes sein. Er kann sich nicht

bescheiden! was Gustav Adolph, Max und in zweideutigem Sinne selbst der Kaiser können. —

Ein Mann voll Ehrgeiz und Stolz, aber auch von Geist und practischem Wesen, sieht den rechten Moment und benutzt ihn. Nun beginnt er seinen Schwindelweg, auf dem er erst den Kaiser mitreisst; da dieser ihm bald nicht mehr folgen kann, geht er ihn allein; sein Glück macht ihn abergläubisch, er thut den Sternen auslegend Gewalt an, wie Seni sagt u. s. w. Vermessenheit ist sein Name, schwindelnde, überhebende Vermessenheit. Auf dem Schwindelpuncte, wo er als 3te Macht dem Kaiser und den Schweden Gesetze geben will, trifft ihn der Tod. —

Also Hauptzug und eigentliches Motiv des Ganzen: Stolz und der Kampf innerhalb desselben; zur Ausmalung alle typischen Züge des Stolzes — Verschlossenheit, Verachtung alles Andern ausser ihm, gefährliche Sicherheit, Isolirung, Trotz, Rücksichtslosigkeit, herrisches Benehmen, Unduldsamkeit gegen Widerspruch, Eigenwille, Empfindlichkeit, Nachtragen, Durchfahren, Nichtgeltenlassenwollen, dass ausser ihm jemand handle oder einen Erfolg habe, hochmütiges Herabfahren auf Alles, was neben ihm gelten will, auf Gaben, die er nicht hat, Rechthaberei, Consequenz auch im Verkehrten, was einmal begonnen, nicht sich schmiegen, nicht bitten, nicht abbitten können, Selbstvergötterung, Eifersucht. —

Die Charaktere.

Wallenstein.

An den Anfang ist das immer wieder betonte Wort zu stellen:

Er kann sich nicht bescheiden! Er will es, aber löwenhaft überwallt ihn der Stolz und nun wirkt der vergebliche Zwang nur grössere Rücksichtslosigkeit.

Gemäß seiner Charakterologie nimmt Ludwig nun zunächst die Leidenschaft vor: den Stolz:

Was ist Stolz? Was sind seine Charakteristika?

Vor Anderen behandelt der Stolz seine eigenen Vorzüge und Erfolge mit einem gewissen Wegwerfen, welches eben beweiset, wie gross er sie hält, da er sie nicht dadurch zu vernichten fürchtet; wenn aber gereizt von etwas, was er für fremde wirkliche Geringschätzung hält, entschleiert er im Affecte (vgl. S. 27) seinen ganzen Hass der Vorzüge Anderer, in Verachtung gekleidet. Auch die Figur (d. h. die im Spiel sich äußernde Handlung) zeigt sich in diesem. Das Hinwegwerfen-können dessen, was unbestritten sein ist, während er dasselbe, solange es ihm streitig gemacht wird, so fest als sein Leben hält. Denn er will nichts geschenkt nehmen, wohl schenken, aber das Schenken hat den characteristischen Gestus des Hinwerfens, der Stolze bückt seinen steifen Nacken nicht, etwas an der Erde aufzuheben, was da für ihn liegt; lieber arbeitet er sich ab, dasselbe vom Himmel herabzureissen. —

Also: sein Character, woraus sein tragisches Leiden: er kann sich nicht bücken — lieber sein Herzblut riskirt als seine Kniemuskel. —

Diese Kühnheit, dieses rücksichtslose nach Allem Greifen, diese Schwindelei, die den Himmel bedrohen möchte und die Sterne zwingen will, so klug dabei als kühn, der vortreffliche Politikus und Unterhändler, dem nichts fehlt zu den ungeheuersten Erfolgen, als die Gabe sich zu bescheiden oder wenigstens so zu scheinen, in welchem Mangel aber die realistische Majestät seiner Gestalt sich gipfelt. Diese Menschenverachtung zuletzt und Sicherheit, diese Gewissheit in sich selbst in der er von allem menschlichen Schwanken befreit ist durch die Wucht der immer wachsenden Leidenschaft. Empfindlichkeit, Rachsucht des Stolzes. Der schnelle Entschluss, die Federkraft, das Packen der Gelegenheit, so wie sie sich zeigt. Sein sarkastischer Witz, Spott über die Ideen, über Max und Gustav. In ihm muss die Selbstsucht, ästhetisch gepackt, wie die Majestät eines gefallenen Engels aussehen. Dabei

ist er kein Bösewicht, wie Richard III., sondern eine ungeheure Subjectivität, ein Mensch, der sich durchsetzen will.

Vor allem soll W. also, nach Ludwigs theoretischen Grundsätzen, imposant sein. Dem Temperament schreibt Ludwig eine ähnliche Bedeutung zu wie dem Affect.

Sein Temperament cholerisch, bricht durch das phlegmaähnliche Costume des Stolzes. —

Er ist stolz auf seinen religiösen Indifferentismus. Die Astrologie ist nur ein Werkzeug seiner Leidenschaft. (Vgl. jedoch die Modifizierung des Charakters!) Viel trägt zum Imposanten (bei) schon das souveräne Bewegen, ohne Kampf, die Entschiedenheit der Leidenschaft. Sein Zögern keine Characterschwäche oder Gewissen, im Gegenteil aus bewussten Gründen der Leidenschaft selbst, (während) der Affect fast ungeduldig wird.

Dies deckt sich wieder mit den oben besprochenen Ansichten über Leidenschaft und Affect.

Das Dämonische im W.

Besonders interessant und fragenschwer muß dem Psychologen Ludwig jener fascinierende Einfluß der Persönlichkeit gewesen sein, den der Beeinflußte mit dämonisch bezeichnet. Ludwig dachte viel über das Wesen der Beeinflussung nach und fand die Ursache ihrer Wirkung in der Geschlossenheit, welche dem Menschen eine sehr scharfe, starke Vorstellung von sich giebt. Dies Dämonische zeigt sich bei W. folgendermaßen:

An dämonischer Gewalt des Wesens muss er ganz allein stehn! Die realistische Macht des Willens ohne Rücksicht auf Recht und Unrecht u. s. w., das Rechtbehaltenwollen wirkt noch ganz anders als das Sichselbst-in-Arm-nehmen des Idealisten. — — Je mehr seine Motive versteckt werden, wie er sie selbst versteckt, desto interessanter wird er, er wird von Einem so, von einem Anderen so beurteilt, so behält er auch im Gedicht das Ansehen eines absonderlichen Räthsels. — Das Dämonische, dieser Glaube an sich selbst und sein Glück, der diesen Glauben auch bei Andern bemerkt. —

Aber nicht allein muss sich dies Dämonische in seiner eigenen Erscheinung spiegeln, man muss auch sehen, wie die Andern, besonders der Soldat, eine Empfindung von ihm hat, wie der Wilde von seinem Götzen; es ist etwas von Schauer in ihrer Andacht und diese erhöht eben noch das Vertrauen. —

II. Diese Zuversicht, die in sich selbst etwas Geheimnisvolles bewundert und die in dergleichen Selbstbetrachtung schwelgt und sich übernimmt, ist das Dämonische, welches Alle in seinen Zauber zwingt. — Sein Aberglaube an sich. —

Man bemerke den psychologischen Fortschritt, den Ludwig mit dieser Definition des Dämonischen im II. Heft macht. Dämonisch — dazu gehört zunächst Einheitlichkeit der Erscheinung durch Glauben an sich; aber es muß dazu noch ein gewisser romantischer Zug, ein Glaube an eine höchste eigene Machtsteigerung, beinah an eigene Zauberkraft hinzukommen, und dies Bewußtsein benutzt ein solcher Mensch zur Verwirrung des Urteils anderer, indem er ihnen den einheitlichen Maßstab zu seiner Beurteilung zerstört und seine Wirkung auf eine ebenso starke wie versteckte Eigenschaft der Menschen gründet, auf den Glauben an Wunder und Zauberei. —

Dieser Glaube an sich ist durch eine in ihrer Kürze meisterhafte Anekdote illustriert:

Zu Spielern: Topp! Ich setze da; und richtig schlägt das Spiel ihm zu Gunsten um; er wirft die Trommel mit dem Golde um. Zuruf. Staunen. —

Das Rätselhafte seines Wesens zeigt sich im Verkehr.

Das doppelte Leben: ein stets tief wundes innerlich; fast gespenstische Kälte des Äusseren: mit jedem ist er ein Anderer und immer ein Anderer als er ist.

Indem dieser Zug sich auf eine ursprüngliche Neigung des Volkscharakters gründet, sollte die ganze Gestalt etwas Volkstümliches bekommen.

Er muss eine jener Gestalten werden, die das Volk bewundert und mit einer Art von behaglichem Grauen ansieht, ohne etwa ein Muster in ihnen zu sehen.

II,.. Eine jener Gestalten der Volksmythe — Volksballadenglauben.

W. sollte einer von jenen Thatmenschen werden: Alles, nur nicht gemütlich!

Eine weitere Eigenschaft ist die Zuvieldienerei aus Ehrgeiz: W. als Emporkömmling.

Also der Emporkömmling mit allen Gaben dazu: Geist, Willenskraft, Thatkraft, rasche Unbedenklichkeit wird tragisch durch Vermessenheit, die sich selbst nicht bescheiden kann, nichts Heiliges achtet: ihn freuts wie eine Gewitterwolke zu stehn, unerratbar, eine Möglichkeit des Ungeheuren, Beispiellosen in der Geschichte.

Endlich sei noch ein für die Darstellung schwieriger Charakterzug erwähnt, der ja dem Dichter auch beim Erbförster genug zu denken gab:

Die Verschlossenheit und Schweigsamkeit W.'s muss beredt gemacht werden, ohne ihren Character zu verlieren. —

Dies sind die Hauptbestandteile des Charakters, die seelische Mitgift, und die Frage ist nun, wie treten unter dem Druck der Verhältnisse die Eigenschaften hervor? wie verändern und verwandeln sie sich? d. h., welches ist die Entwicklung des Charakters? Wir finden hier Ludwigs Charakterologie praktisch angewendet. Zunächst die Disposition des Charakters, der latente Eigenschaftskomplex im Gleichgewicht.

Wenn der ganze Vorgang lediglich dieser Typus: Steigen als Emporkömmling, erster Fall aus Zuvieldienerei, Stolz und Unbescheidenheit, neues Steigen und Untergang in Spielerübersicherheit, — so müsste W.'s Character das Resultat des Erlebnisses aufweisen. Der unruhige Geist, dem der Alltag zuwider, von Orakeln geweckt; weil die Astrologie ihm Angenehmes sagt, glaubt er an sie. Hier ist noch Frische in ihm, er ist noch der gemeine Edelmann, zwar schon von Ehren träumend, aber noch geschmeidig und unverbittert; wiewohl kein Religionsmensch, ein kluger und kühner Kopf, der zunächst sich selber dienen will, nicht gewissenhaft.

Jetzt beginnen sich von ferne die Anzeichen der Verrückung zu äußern:

Nun muss man sehen, was das Gelingen aus ihm macht; seine Rücksichtslosigkeit aus Zuvieldienerei; er ist ein treuer Diener, weil er weiss, dass er so am treuesten und besten sich selbst dient. Die Ehren, die auf sein Haupt fallen vom Kaiser -- was man sieht — nimmt er noch dankbar und mit wachsendem Bemühen für den Kaiser auf.

Da erfolgt der Anstoß, welcher das Gleichgewicht erschüttert und durch Reaktion die bisher schlummernden Triebe an die Oberfläche hebt. Die Entwicklung besteht nun darin, daß diese Triebe stufenweise eine verschiedene Äußerungsform annehmen.

Da lässt der Kaiser ihn fallen und nun wird seine Natur verändert. (Die Symptome der Erschütterung:) Stolz gemacht, erhoben über alle, nun so gedemütigt zu werden! Er rechnet die Schuld nicht seiner Zuvieldienerei, womit er sich und den eigenen Herrn gefährdete und in diese Notwendigkeit brachte, ihn fallen zu lassen, zu. Er sieht bloss Undank, und nun wächst der Keim von Selbstsucht, den er von je in sich trug, mälig zum Giftbaum, der ihn selbst erstickt.

Die Sammlung nach der Erschütterung; der Charakter ist jetzt gleichsam festgehämmert; die Konsequenz beginnt:

Nun beginnt ein finsterer Zustand, nur von Gedanken und Werken der Rache erhellt mit roter Gluth. Nun wird er ganz und gar Schauspieler, ein Vulcan, innen voll Eruptionen, aussen voll Trug. Er zwingt den Kaiser, ihn zum Kaiser neben ihm zu machen; er traut dem Kaiser nicht, und weiss, der Kaiser kann ihm nicht trauen. Er isolirt sich immer mehr; sein Stolz wird immer verletzender für seine Umgebung. Er verdient und giebt kein Vertrauen. —

Die Folgen der Verletzung sind also: Sich-zurückziehen, Verhärtung, Mißtrauen. Andrerseits aber wird durch dies Zusammenziehen der Natur das Machtbewußtsein ungeheuer gesteigert. Die Entfesselung aller starken, leidenschaftlichen Triebe giebt ihm das Ziel:

Das Bewusstsein seiner gefährlichen Lage wird von seiner dämonischen Zuversicht auf sich und sein Glück balancirt und deren Warnendes übertäubt. Je gefährlicher seine Stellung schon, desto gefährlichere Kletterbäume beschäftigen ihn; den Spieler kann nur Wagen ergötzen. Er will durch Schrecken seine Macht befestigen und träumt toll, während das Schwert schon gezückt, ihn zu tödten. Wie der Tod vor ihm steht, kann er ihn daher nicht glauben; die Sterne galten ihm schon nichts mehr, sein Glück war über ihnen, er legte sie nach seiner Meinung aus.

Immer seltner scherzt er, je näher dem Ende, und wenn je, dann immer sarkastischer, bitterer und verachtender Witz des Menschheit verachtenden Übermutes. Es muss ein grosser Abstand sein in dem hoffnungskühnen Wesen des Beginners, dem Schüler der Sterne, und dem Finsteren, nun Finsteres Brütenden, den es vorwärts spornt, ohne dass Freude ihm winkte, da was erst ihm Wonne, nun Bedürfnis. —

Man muss sehen, wie sein Fall ihn verwandelt, wie er ein anderer wird.

Ein Unterschied zwischen dem W. im Anfange und später, wie zwischen dem jungen Manne, der zum ersten Male spielend einen Goldhaufen vor sich wachsen sieht, und dem alten Spieler, dem das Spielen, das Wagen Bedürfnis, und Gewinn keine Freude, wohl aber Verlust Ärger.

Dabei die Sicherheit, das Übervertrauen auf sein Glück und das Zu-zwingen-meinen des Glückes. Aber er hat im Anfange schon den Keim zum Späteren. —

So wächst mit dem Glück auch seine Verachtung des Glückes, und er nimmt dessen Gaben, wie eine Steuer, ohne Freude; es thut nur, was es muss. — Bei der Nachricht von dem Tode seiner Frau, die der Bote nicht zu sagen wagt: „Ich bin gestählt gegen Schmerz und Freude; was dich niederdrücken würde, streift mich nur.“ —

Seit Regensburg tiefer. dunkler Groll. Verwandlung des Nervenschwachen, Ruhebedürftigen in einen Handelnden; der alte Kühne, Dämonische, Rasche, aber nun ein Finsterer, Verachtender, Grollbrütender, Wageplanschmiedender. —

Er nimmt allemal das Gelenk zu der Bescheidung; sowie und da seine Gegner nun allemal übermütig werden, — opponirt das Löwenhafte in ihm so plötzlich und mächtig, — dass sein Anlauf zur Bescheidung nur noch zu grösserer Beleidigung wird. Zuletzt wird der Gedanke, sich bescheiden zu müssen oder so zu scheinen, immer schwächer; sein Character, das Tragische in seiner Natur siegt immer leichter und schneller, immer überhebender wird er.

Das für Ludwigs Auffassung Bedeutsame im Charakter W.'s ist, daß er diesem keine Umkehr zuerkennt, keine wesentliche Veränderung. Alle Entwicklung ist Konsequenz aus dem ursprünglich Gegebenen, Entfaltung des schon Vorhandenen. —

Interessant ist es, zu sehen, wie sich im Laufe des Planes (im II. Heft) der Charakter W.'s nach seiner Motivierung verschiebt. Der Gedanke an eine derartige Modifizierung beschäftigt den Dichter wohl nur beiläufig. Die Begründung des Charakters ist hiernach eine vollständig andere, die Handlungen W.'s ließen sich vielleicht nicht nur als bewußte Ausflüsse einer realistischen Natur erklären, sondern vielleicht auch als Ergebnisse eines genialen Phantasiemenschen.

II,.. Vielleicht ganz einfach der Projectenmacher, der .Ungeheures in seiner Phantasie wälzt, der Nichts scheut, sie zu verwirklichen, zuerst für den Kaiser, dann für sich. Ein Phantasiemensch, der die ungeheuersten Plane ausdichtet und sie mit Gewalt durchsetzt, wo es geht.

Dazu passt die Astrologie und seine Isolirtheit von den Ideen der Zeit, die er benutzt. An der Masslosigkeit seiner Phantasie, seiner Entwürfe ginge er unter. —

Also auch der Astrologie wird so eine andere Rolle zuerteilt. — Freilich würde die Bestimmtheit und Absichtlichkeit der ganzen Gestalt mit einem vorwiegenden Phantasieleben in Widerspruch geraten. Das fühlte Ludwig selbst, und er macht sich seine Einwände selbst, wenn er sagt:

. . der scharfe, verächtliche, auf positive Religion und alles Heilige herabsehende Verstand mit der abenteuerlichen Phantasie im grellsten Contraste und vor Allem das Vermessene . . .

An einer andern Stelle des II. Heftes giebt Ludwig die Zielbewußtheit W.'s sogar soweit auf, daß er alle großen und tollkühnen Handlungen nur aus W.'s Glauben an seine persönliche Übermacht erklären will:

So wird die anfängliche Intention mit der Rachsucht verlassen oder nur beiläufig verfolgt. Die dadurch etwas geringere Spannung (wieder fühlt Ludwig die Schwäche!) muss durch characteristische Kunst und Schauspielerisches ersetzen, was an jener fehlt.

Der Kaiser.

Hier galt es wieder, ein eigentümlich inkonsequentes Benehmen aus einem in sich einheitlichen Charakter zu erklären. (Denn es giebt im Charakter keine Widersprüche!) Das Problem lag für Ludwig wiederum in dem Wesen der Beeinflussung. Er bezeichnet die immerhin etwas undurchsichtige Macht des persönlichen Einflusses mit dem Worte Spiritus, — ein Ausdruck, der der Astrologie jener Zeit entnommen ist und schließlich ebensoviel und ebensowenig sagt, wie unsere Ausdrücke für Einfluß. — Der Kaiser mußte eine Natur sein, die dem Einfluß solcher Spiritus besonders zugänglich war:

Des Kaisers Reue steht zwischen dem Spiritus von Max und W., bald von dem, bald von dem bestimmt, aber Max' Herrschaft ist ihm unangenehm. Das Schwanken zwischen Sichbestimmenlassen von Max und bald von W. ist seine characteristische Figur. Der Kaiser ist bald auf der Seite des absoluten Ehrgeizes — wenn unter W.'s Einfluss —, bald auf der der Hin-

gebung — wenn unter Max' Domination — während man auch alles für Politik ansehen könne.

Der Mangel an Aktivität bezeichnet seinen Grundzug:

Der Kaiser mesquin, mit zu viel und zu wenig Kraft, schwankend zwischen Herrschsucht und Bigotterie, . . ohne Begeisterung und Innigkeit, pedantisch, äusserlich.

Wie ist er so geworden?

. . von den Pfaffen verschüchtert.

Er ist ein Gemütsmensch:

Kaiser glaubt schmerzlich an die anfängliche Treue W.'s.

(Zu Regensburg.) . . wahre Rührung, wobei dem Zuschauer überlassen bleibt, ob er an die Wahrheit der Rührung, die der Kaiser zeigt, glaubt.

Also selbst dem Zuschauer soll dieser Charakter etwas rätselhaft sein, ohne jedoch das Romantisch-Dämonische W.'s zu haben. Solch ein Mensch ist einem jedenfalls unbehaglich.

Gustav Adolf.

Eine durchaus klare, sympathische Figur, ohne die noch etwas unbestimmten Züge, die die Geschichte in einzelnen Handlungen sieht.

Gibt Gott die Ehre für das Bisherige; will Unbilde rächen, mit Gott.

Protestantisch-fromm, bigott und pietistisch: Phantasie und Gemüt.

Gustav hat 2 Scenen: Seine Ankunft und sein Empfang in Deutschland, dann bei Lützen.

Ludwig verschwieg sich nicht einen heiklen Punkt:

Hauptschwäche der Handlung, da der Schwede von Aussen hereinkommt.

Max.

Max der Edle, wenn auch Bornirte: damit ist alles gesagt. Ein guter Mensch, ohne die starken Leidenschaften W.'s.

Im Baiern Religiosität, davon ein Teil staatliche Pietät und Patriotismus. . . Darauf setzt Max seine Hoffnung, dass sein (W.'s) Stolz immer verdirbt, was seine glücklichen Gaben, von Ehrsucht gestachelt, geschaffen.

Max besitzt die Selbstbescheidung und Demut, die W. fehlt:

Max markirt (am Schluß) die Zuvieldienerei am Buttler. Sie lassen den Vorzügen W.'s ihr Recht angedeihen, bedauernd, dass das Beste ihm gefehlt, hingebende Demut, und dass er im Götzendienste seines leeren Selbst sich aufgeschraubt, bis die künstliche Basis brach.

Weshalb bleibt Max erhalten? Hierauf antwortet Ludwig im II. Heft:

Max leidet auch nicht schuldlos; er irrte, darum wird er erhalten. Seine Sorge für die Verfassung ist ächt, denn sie geht hervor aus dem Bewusstsein, dadurch, dass er sie retten wollte durch Geisterzwang, sie in diese Gefahr gebracht zu haben. —

Buttler.

Auf was für einen Charakter muß sich eine Handlungsweise aufbauen, wie sie Buttler im Drama vorgeschrieben ist?

Buttler ist vielleicht fanatischer katholischer Irländer und vielfach erbittert durch rücksichtslose Äusserung des indifferenten Hohnes von W. Contrast zwischen dem religiösen Bigottismus und der weltlichen Selbstsucht und Rachsucht in Buttler. — — Buttler ist bloss ehrgeizig und habsüchtig ohne Stolz. — —

Buttler, ein Wallensteinscher Offizier, der seines Chefs Glück und Handlungsweise, Stolz u. s. w., vielfältig davon beleidigt, — hasst und beneidet, soll ihn fangen. — —

In Buttler religiöser Fanatismus, Ehrgeiz, wilde Soldatenhaftigkeit, Nährer und Kamerad seines Neidhasses, der auch, da er sich nicht geliebt weiss, zugleich

Notwehr, Selbstrettung übt gegen den, von dem er ein Schicksal wie Massenbachs zu erwarten hat. — —

Er wird endgiltig zu seiner That bestimmt durch Pfaffen. —

Er findet sich einen Löwenjäger. — —

Buttler, der so beredt ist, wie das Schwert beredt ist, wie er selbst sagt. —

Als Motivierung der That Buttlers genügte Ludwig also nicht die Bestimmung durch zufällige Verhältnisse, Beleidigung oder dergl. Ludwig nimmt vielmehr vor allem eine Leidenschaft an, den religiösen Fanatismus. Mit diesem ist gewissermaßen eine ursprüngliche Naturfeindlichkeit gegen das in W. verkörperte Prinzip gegeben. Hierzu kommen Neid und Ehrgeiz und endlich erst besondere Veranlassungen. Buttler sollte so recht eine Gestalt seiner Zeit werden.

Wallensteins Gattin.

Ihr fällt nur eine interpretierende Rolle zu. Durch sie sollen W.'s Eigenschaften oft ins rechte Licht gesetzt werden.

Dann müsste im I. Act seine Gattin diese Verschlossenheit und Unlust, die zu versöhnen und in deren Reiche sein Ehrgeiz ihn drängte, betonen in Warnung. —

. . Das (W.'s Stolz) markirt vielleicht seine Gemahlin, die er fast vergisst. Zu einem ehernen Bilde des Stolzes verhärtet, hat er für nichts mehr Sinn. Seine erste Scene mit seiner Frau muss ihn ganz anders zeigen; er will sie aus Liebe gross machen, die es nicht begehrt, fürchtend, die Liebe möchte kleiner werden. — —

Bei der Nativität warnt schon seine Frau. — Sie hat also eine ähnliche Rolle wie bei Schiller.

Terzky.

Der einzige Vertraute W.'s. Ein ausdrückliches Eingreifen Terzkys in die Handlung wird nur einmal erwähnt:

Terzky warnt in der Massenbach-Scene.

Seni.

Auch Seni warnt:

Seni sagt: Der Stolz muss fallen, der nicht einmal von den Sternen Widerspruch erträgt und sie durch Auslegung zwingen will. — —

Seni rät ihm, dem wohlbekannten Fels auszuweichen. —

Endlich sei noch der Fürsten gedacht:

Die Fürsten hüten sich natürlich, den Kaiser durch ihre Hülfe wieder übermächtig zu machen, denn deshalb haben sie W. verfolgt. —

Dies sind die Personen, deren Charaktere in dem Plane bis zu einer gewissen Deutlichkeit ausgeführt sind.

Wir wenden uns jetzt zu der Fabel, d. h. der Seite des Dramas, die Ludwig äussere Handlung oder Pragmatismus nannte. (vgl. oben S. 31.)

Die Fabel.

Zunächst verzeichnen wir einleitend die hierauf bezügliche Stelle der Shakespearestudien, auf welche wir oben in den „Grundzügen" nicht näher eingehen konnten:

p. 94. Der Stoff ist unter den anderen der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe kleine Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht.

p. 92. Fabel in wenigen grossen Zügen. — Eine Hauptsituation, Ein Motiv, Ein Ziel Eines Hauptcharacters, also Eine Richtung desselben.

Auf Grund dieser Prinzipien (deren Befolgung ihm allerdings schwer genug werden sollte!) stellt er die Handlung auf. Zunächst die Hauptstufen, die er in seiner sinnlichen Sprache Gelenke nennt:

Die **Gelenke** sind:

1. der Kaiser möchte auf eigenen Beinen stehen. W.'s Antrag.
2. W. hat den Kaiser selbständig und grösser gemacht, ist Zuvieldiener gewesen; die geborenen Fürsten benutzen, dass der Kaiser sie braucht, zu W.'s Sturz. Kaiser lässt's geschehen.
3. Die Protestanten erhalten durch Gustav Adolph die Oberhand, der Kaiser ruft in seiner Not W. und muss ihn teuer kaufen.
4. W. demütigt zunächst den Hauptveranlasser seines Sturzes, Max.
5. W.'s Rücksichtslosigkeit und die Natur seiner Stellung, des verkehrten Erneuerns eines so geschiedenen Verhältnisses, und Max' Wiedervergeltung für die Demütigung machen den Kaiser nochmals W. fallen lassen; er soll arretirt werden.
6. Buttlers Zuvieldienerei rächt die frühere W.'s durch dessen Tod. —

Und nun schreibt Ludwig mit einer erstaunlichen Ruhe den Gang der Handlung auf:

Max, der Edle, wenn auch Bornirte, hat den Kaiser gross gemacht; diesen bedrängt dessen inneres Übergewicht; aber er selbst kann es nicht besiegen, er sieht sich nach einer Waffe um, da bietet sich W., den sein Ehrgeiz treibt, die Gelegenheit, die sein scharfer Geist sieht, zum Hinaufkommen zu benutzen. Aber in seinem Stolze hat er einen gefährlichen Gegner seines Ehrgeizes; jener lässt diesen nicht zum Ziele kommen. Einer, der hinan will, muss, die schon oben sind, mit seinem Steigen zu versöhnen suchen; er weiss das mit seinem durchdringenden Geiste wohl, und wills vielleicht auch, aber sein Stolz, durch ihn nur zu leicht empfindlich gemacht und gereizt, bricht durch und verdirbt's mit ihnen. Er will's erzwingen, indem er mit seiner eigenen Ehrsucht die des Kaisers ansteckt und diesen dadurch von Max zu isoliren und zu beherrschen sucht. Ein Kampf des Spiritus des W. mit dem des Max um

das Übergewicht auf den des Kaisers. Indes Max' Spiritus trägt den Sieg davon — der Verfassungstreue und Pflicht über den der Willkür — und W. fällt. Sein scharfes Auge sieht, dass er wieder steigen wird; er verkauft sich so teuer als möglich. Dass Max Hülfe braucht, könnte den W. in den Stand setzen, ihn zu versöhnen; er thut das Gegenteil, da nun noch Rachsucht auf die Schale des Stolzes getreten; er beleidigt und demütigt. Nun hat seine Ehrsucht ihn in die durchaus falsche und verderbenschwangere Stellung zu dem Kaiser gebracht und sein Stolz und Trotz thut wiederum, was er kann, diese Stellung durchaus verderblich zu machen, indem er sich schroff darin behauptet. Dazu ist sein Stolz, seine Zuversicht auf seine Kraft, sein Glück und seine Unentbehrlichkeit für den Kaiser vollends bis zur dämonisch übermütigen Sicherheit gewachsen. Die Schlacht bei Lützen droht dem Rufe seines Glückes und seiner Stellung, doch er schiebt den Verlust auf die Offiziere, die er hinrichten lässt. Diese Gewaltthat, der Verlust der Schlacht drückt ihn und macht den sonst so rücksichtslos Vorschreitenden unentschlossen, das Bewusstsein seiner Stellung dazu; nichtsdestoweniger will sein Stolz nichts aufgeben, auch wenn Rettung nur in diesem Aufgeben. Schon dem Tode geweiht erfährt er, dass seine Truppen ihn verlassen. Zorn, Scham des beleidigten Stolzes, Rache über dies Thun an ihm lässt ihn sich zusammenfassen; die Sterne raten Resignation, er trotzt den Sternen, die Gewalt über ihn bekommen, nur weil er seine über sie in Unentschlossenheit aufgab; er trotzt ihnen, denn abzwingen lässt er sich nichts. Auf der Spitze des Glückes könnte er freiwillig entsagen, aber so, wo es gezwungen aus Feigheit erschiene, kann er es nicht. Und so übereilt ihn der Tod; sein Verderben ist die Folge des Stolzes, der Max und den Kaiser gereizt hat. Der Kaiser, der ihn unthätig und ungehorsam sieht, muss nach solchen Präcedenzien an Verrat glauben; Max wird es nicht schwer, den Beleidiger seines und allen göttlichen und

irdischen Rechtes zum 2ten male zu stürzen. So ist sein Schicksal (W.'s) ganz das typische des Mannes, dessen Ehrgeiz und Schlauheit erreichen könnten, was sie nur wollen, wäre die Zugabe des verschlossenen, steifnackigen Stolzes nicht, der sich in dämonischer Übersicherheit des glücklichen Spielers übersteigt.

Neben dieser Haupthandlung taucht schon im I. Heft der Gedanke an eine Nebenhandlung auf. Wir sind nun in der Lage, die allmähliche Entstehung dieser Nebenhandlung zu verfolgen.

Die Nebenhandlung.

Zunächst finden wir nur:

Gedanken, die Lage Deutschlands zu exponiren. — Vielleicht exponiren ein paar Flüchtlinge, die sich begegnen, einer vom Restitutionsedict, der andere von den W.'schen Contributionen u. s. w.

Im Anschluß an die Besprechung der religiösen Aufgaben Gustav Adolphs und Maxens spricht Ludwig die Absicht aus, kleine Volksscenen einzustreuen:

Vor IV. Act vielleicht:

Volksscene exponirt. Die Protestanten. Restitutionsedict.

Später:

Vielleicht wären Volksscenen einzulegen, z. B. Anfang des II. Actes das Elend des Volkes durch Flüchtlinge erzählt. —

Dann am Ende der Lützener Scene, wo Volk die Märtyrerstelle verehrt; ferner Ende der vorletzten Scene, contrastirend damit der Schauder der W'schen Soldaten u. s. w. Vielleicht auch vor der Maxscene das Vertrauen seines Volkes und gegenseitiges Mitleid.

Die zügellose Soldateska; das leidende Volk; das grosse Schicksal der Nation, Entkräftung, fremde Hände über seinem Schicksal.

Die Illustration des kulturgeschichtlichen Hintergrundes beschäftigt den Dichter in dieser Weise, bis plötzlich im II. Heft ein vollständiges **Nebendrama** hieraus erwächst.

Bei der Erörterung des Katholizismus und Protestantismus **notiert** er zunächst die positive Absicht:

Nebendrama zwischen 2 Brüdern, deren einer Katholik, der andere Protestant u. s. w.

Bald darauf:

Drama der beiden Brüder.

Das Wichtige und Schwierige war natürlich die Verbindung mit der Haupthandlung. Daher nun folgende Überlegungen.

Der eine ist vielleicht der Schütze. Der andere erst im II. Tableau, wo er mit Vater und Mutter kommt, vertrieben. — Der andere Bruder höhnt vielleicht; ein dem alten Glauben treu gebliebener und ein Rückfälliger. Dieses kleine Drama aber muss aus wenigen kürzesten Scenen bestehen, darf nicht im mindesten das grosse stören.

Was haben die Brüder direkt in der Haupthandlung zu thun?

Der Protestant ist es, in dessen Schoss Gustav Adolph stirbt; der andere Bruder ist vielleicht unter W.'s Mördern.

Nun das Bedenken:

Aber dies wäre freilich kein ächter Katholik. Also vielleicht **3** Brüder, der Protestant, der Katholik, und der unter den Mördern? Denn weder Protestant noch Katholik müssen weiter etwas bedeuten als die Spaltung der Nation; namentlich darf keiner etwas schlechtes thun. Der Schütze kann wiederum beiden entgegengestellt sein als der Indifferente. —

Das Volks- und Nationalelend und Verderbniss malen diese 5 Personen aus, eine flüchtige Familie des Glaubens; der katholische Sohn und der protestantische trennen sich von den Aeltern.

Es wird dann noch ausgeführt. Der katholische Sohn muß die Eltern verfluchen. Der Indifferente läßt sich anwerben.

Er sieht in W. seinen Wahlverwandten und will ihm nachthun.

Er ist also dann der Schütze, und so ist die Verbindung mit der Haupthandlung da.

Das Interesse Ludwigs für den geschichtlichen Hintergrund nimmt schließlich so sehr zu, daß er das ganze Problem zu einer **Historie** ausgestalten will:

II,.. Drei Reihen. Darstellung der historischen Agentien und Leidenschaften im W.-drama; der Religionszustand und die Verrottung des Volksgeistes im Bürgerdrama; der patriotische Gesichtspunkt in Max und Chorus.

Die Hauptsache (!) die Entwicklung des Schicksals der Nation in dem unglücklichen Kriege in der Darstellung der kämpfenden Ideen und Leidenschaften in weltgeschichtlich klarer und grosser Übersicht.

Je mehr Ludwig sich in die Zeitgeschichte vertiefte, um so mehr lernte er die Einzelcharaktere als Ausflüsse des Zeitgeistes kennen. Bei dem Nachdenken über den Begriff Zeitgeist kam er andrerseits wiederum auf die Ideen und den Impuls der Einzelnen zurück. Wie aber kommen die Einzelnen auf diese Ideen? Woher die gemeinsame Disposition eines Zeitalters für gewisse Ideen? Durch den Zeitgeist? Aber was heißt Zeitgeist? — Diese oder ähnliche Gedanken reizten ihn zu der Absicht, einmal den ganzen Mechanismus des Geschichtlichen, die Entstehung, Verbreitung und Durchkreuzung der Ideenkreise bis zu der bestimmten Form der Geschehnisse, als welche wir die Geschichte bezeichnen, in einem Beispiel vorzuführen.

II,.. Das Drama der Geschichte selber! Wie Ideen einen Kampf beginnen, die durch und in diesem Kampfe geweckten Leidenschaften ihn fortführen, indem der Krieg durch sich selbst verwildert, und Ohnmacht ihn endet; wie der Fortgang des Anfanges vergisst und sich von ihm lossagt. —

Wir lassen diese Ausgestaltung bei Seite und halten uns an den eigentlichen Grundplan, welcher dem Dichter auch vor

Augen steht, wenn er nun an die Verschmelzung der Charaktere mit der Handlung geht. Im Anschluß an die oben erörterten Grundsätze über das Verhältnis der Handlung (des Mechanismus) zu den Charakteren, geht Ludwig nun daran, die Handlung ausschließlich als characteristisches Ausleben der Personen zu erklären und in diesem Sinne umzuwandeln.

Charaktere und Handlung.

Alles Interesse hängt ja am Persönlichen. Die folgende Neubegründung der Handlung nimmt Ludwig aus spezifisch dramaturgischen Rücksichten vor.

Wenn man, um den Zufall mehr auszuschliessen, die Motive der Handlung mehr in die Personen und ihre Charactere legte, als in die Wucht der geschichtlichen Verhältnisse! Wenigstens so, dass z. B. W.'s erster Sturz mehr durch Überredung und Gewinnung des Kaisers durch Max hervorgebracht schiene, als durch die Verhältnisse. So dass in der That hervorträte, was W. in der Nativität fand, nämlich dass Max' Spiritus den des Kaisers dominirte!

Wenn die Hauptpersonen mehr selbst agiren wegen Drängung (der Handlung?), so müssten die Charactere überhaupt über die äusseren Verhältnisse im Übergewicht sein; und wenngleich äussere Verhältnisse die Gründe sind, warum z. B. der Kaiser den W. fallen lässt, so muss dies doch aus der Natur der Charactere zu resultiren scheinen.

Der wesentliche Unterschied zwischen dieser Motivierung und der einfachen epischen Erzählung der Handlung ist klar.

Es müsste das Ganze auf diese Art aus Begebenheit in Handlung umgewandelt werden. — Sowie der Typus geschlossen in den Vordergrund tritt, fallen die historischen Wirkungen von aussen weniger auf.

Also: (und nun schildert er die vorher nur erzählte Handlung unter diesem Gesichtspunkt, — die Handlung ein Spiel persönlicher Kräfte und Wirkungen).

Der Spiritus des Kaisers fühlt sich unter Maxens gedrückt, und W.'s bietet sich zum Unabhängigmachen des Kaisers von diesem an. Der Kaiser ergreift ihn, W. macht wahr. Dies also an Stelle des Druckes der materiell-geschichtlichen Verhältnisse.

Das fällt ausserhalb des Causalnexus, sein Waffenglück; eine Art Zufall stört den Organismus des Stückes nicht. Denn der Causalnexus ist: W. bietet sich dem Kaiser, der ungern von Max mit seiner Grösse abhängig ist. W. beleidigt die geborenen Fürsten aus Natur und Zuvieldienerei, die er sollte zu versöhnen trachten mit seinem unlegitimen Indiehöhekommen. Diese rächen sich an ihm. Die Beleidigung, die W. ihnen erwiesen, die Eingriffe in die Verfassung, die W. in Folge seiner Natur und Zuvieldienerei gemacht, sind die Anklagen, und hauptsächlich diesen und ihrer beredten Darstellung und dem alten — wenngleich unwillig ertragenen — Übergewichte des Max opfert der Kaiser W., indem er dem Spiritus W.'s die Wirkung auf ihn versagt, der ihn grössest machen will. Er wählt also unter dem Wagen zur Grösse, die von Max ihm als Pflichtgrösse — für Religion und Unverletzbarkeit der Reichsverfassung — gezeigt wird, von W. als politisch-selbstsüchtige Grösse. Er hofft, Max wird seine politische Grösse fördern helfen, das liegt aber nicht in dessen Politik. Der Kaiser hat mehr geopfert als er dachte. Nun kommt Reue und der neue Übermut über die Dominirung seines Spiritus durch den des Max'. — Dazu wird nun das Übergewicht, welches die Protestanten erlangen, so gefasst, dass es als eine Folge der Abdankung erscheint, und so die neue Gewinnung desto begreiflicher. Also nicht eine Kausalität umständlich zu begründender äußerer Verhältnisse, sondern eine Kausalität des Seelendramas.

Nun ist das Motiv zu dem übeln Ausgang W.'s zunächst die fatale Erneuerung eines so aufgelösten Verhältnisses. — Max ist nun — auch durch W.'s Beseitigung muss es so scheinen — in eine Not gekommen, die W. Gelegenheit bietet, sich zu rächen in der

Demütigung. W. wiederholt nun sein früheres Gebaren, aber in grösserem Massstab. Diese Demütigung hat zur Folge wiederum Max' Rache, in der er, des Kaisers Spiritus wiederum dominirend, zu W.'s Verderben hilft.

Im Übrigen wirkt dazu sowohl des Kaisers als Max' Misstrauen gegeneinander; was der Kaiser thut und von W. verlangt, scheint dem dahin gedacht, ihn wieder unmächtig zu machen; was W. thut, dies zu verhindern, hilft dem Misstrauen des Kaisers und den Machinationen der Fürsten und Max Bemühungen, ihm W. als einen Verräter hinzustellen. Der Befehl, ihn zu fassen, wird gegeben, W. weiss, was er befährt, wenn er nicht selbst resignirt. Aber sein dämonisches Selbstvertrauen blendet ihn und lässt ihn nicht thun, was ihn retten könnte, vielmehr Pläne brüten, in deren Hitze der kalte Tod ihn erreicht durch den neuen Zuvieldiener des Kaisers, den des Ersten Schicksal nicht witzigt. —

Wenn nun in Genanntem die äusseren Umstände auch zu Gründen werden für Entschlüsse, so müssen sie genau genannt werden, dürfen aber nicht den Ausschlag zu geben scheinen; dieser muss aus dem geistigen Verhältniss der Gewalt der Charactere aufeinander hervorzugehen scheinen.

Die Frage nach der politischen Schuld W.'s, die ja bei Schiller ein Hauptmotiv zu W.'s Untergang bietet, tritt bei Ludwigs Auffassung offenbar sehr zurück gegenüber der Schuld der Leidenschaft. Die politische Schuld fällt eben unter das Interesse und die Gerichtsbarkeit der Geschichte und Geschichtsforschung, ist aber für das Persönlich-Dramatische nur insoweit wichtig, als sie sich zufällig mit der Schuld der Leidenschaft deckt. Ludwig steht daher auch nicht an, die äußersten Konsequenzen seines Gesichtspunktes zu ziehen, wenn er sagt:

Es kann sich sogar in der Scene, wo Kaiser und Max bei W.'s Leiche stehen, zeigen, dass er kein Verräter sein möge!

Das Interesse am Persönlichen ist für Ludwig auch maßgebend, wenn er sich nun über die Regeln der Komposition seines Dramas Rechenschaft ablegt. Dem Musiker Ludwig liegen bei der Formulierung Ausdrücke und Assoziationen aus der Harmonielehre sehr nahe (vgl. Sh-St. p. 87).

Die Komposition.

Nun wäre das Stück als Rolle W.'s d. h. als eine Reihe von contrapunctistischen Wiederbringungen des tragisch-schauspielerischen Hauptthemas, als eine Reihe schauspielerischer Effecte anzuordnen, wozu die anderen Rollen behülflich

1) indem sie diese Effecte pragmatisch vorbereiten helfen,
2) indem sie dadurch, dass sie ein Gegenthema fortführen neben dem Hauptthema in der Hauptrolle, den tragischen Punct, contrastirend und durch ihr Thun beleuchtend, fortwährend herausheben. —

Hauptthema: Er kann sich nicht bescheiden. Gegenthema: Sie (Max und Gustav) können sich bescheiden.

Die Variation des Themas Zuvieldienerei haben wir schon hervorgehoben:

Der ehemalige Zuvieldiener fällt durch einen anderen Zuvieldiener.

Die einzelnen Teile der Komposition werden nun zusammengehalten durch die Spannung: durch das Aufwerfen und Offenlassen einer Frage, die immer in dem folgenden Teile gelöst wird.

Die Spannung.

Ganz allgemein sagt Ludwig zunächst:

Die tragische Erwartung, die in der Exposition des Characters liegt. —

Auch die Spannung müsste immer dahin gehen: wird er nun nicht klug sein und seinen Stolz be-

zwingen? Man wüsste zuletzt mit ihm, diese Bezwingung kann ihn retten. — —

Die Intention des Helden giebt einem Stücke Rückgrat.

Darauf stellt Ludwig die Hauptmomente der Spannung auf:

A. allgemeine Spannung: Emporkömmling.
B. Spannung, ob W. fallen wird? Zuvieldiener.
C. —, ob er den Befehl annehmen wird. Komödiant.
D. —, ob er ihn ablegen wird, da Gefahr so unentfliehbar. Sicherer Spieler.

Diese (Spannung) dominirt bis zu seinem Tode. Buttler schon gewonnen, als ein Anderer noch einmal sehen will, ob er gehorcht. Nein. Tod.

Jetzt die einzelnen Spannungsfragen und ihre Lösung:

Wird der Kaiser sein Anerbieten annehmen?

Das Resultat am Ende I.

Wird der Kaiser ihn fallen lassen? Resultat Ende II.

Wird der Kaiser ihn wieder rufen?

Desgleichen. Das ist die Spannung, die II und III verbindet und Ende III A. ihre Resultate hat.

Die Spannung des ganzen III:

Wird W. den Oberbefehl wieder annehmen? Dieses Verhältniss muss tragisch enden, wird durch den ganzen III, Ende A und Ende B markirt und damit die Erwartung bestimmt. Auch die Gründe: sie können einander nicht mehr trauen, und W.'s neue Stellung und seine Natur müssen den Zweifel hervorrufen.

Nun IV: Wird es W.'s Feinden gelingen, ihn wiederum beim Kaiser zu stürzen? Resultat IV.

Erst: wird Friedland dem Baiern helfen? Resultat in der Exposition von Lützen.

Wird W. den Sturz durch Gehorsam abwenden? beginnt IV C. und hat sein Resultat in V A.

Nach solcher Vorbereitung können wir nunmehr das Drama nach Ludwigs Ausführungen aufbauen.

Dem Drama voraufgehen sollte ein Prolog. Der Name Wallenstein legte ja den Gedanken sehr nahe, dem Publikum

eine Rechtfertigung gegenüber Schiller zu geben. Es war nötig, daß der Zuschauer das Bild des Schillerschen W. vor dem Ludwigschen zeitweise vergaß. Ludwig hatte einen schweren Stand, und es galt aus praktischen Gründen, eine Entschuldigung vorzubringen, in der doch genug Stolz und Selbstbewußtsein lag, um sie nicht als ein einfaches Bücken erscheinen zu lassen. Nein, das konnte Ludwig nicht! Er hatte sich so ehrlich und tief geprüft und gab seine männliche Überzeugung als das Beste, was er hatte.

Prolog.

II,.. Im' Prologe. Der Dichter weiss, was er befährt, da schon ein Grösserer, der das Schöne dem Wahren vorzog und ihm (so!) gewann, was allein der Preis des Guten sein sollte, den finsteren W. unserem Gemüte nahe gebracht. Ich gedenke ihn auch zu zeigen, wie er war; wenn ihr Schönheit liebt, so duldet die Wahrheit nur; ergötzt eure Phantasie an jenem, aber lasst euer Leben von diesem belehren, und liebt ihr jenen, so sei dieser euch ein wohlthätig Schreckbild. Wenn Geschichte nützen soll, wer selbst politisch leben will, darf Wahrheit nicht von sich weisen u. s. w. Vergesst die Begeisterung ein wenig, die euch selbst zu Friedländischen Soldaten anwerben könnte (Vgl. das oben über die Ethik gesagte!), — um den Jammer des deutschen Volkes zu hören, unter dem ja unsere Väter waren. Gönnt dem Schicksal unserer Nation die wenigen Stunden, es wird euch bald frei lassen, um nun euer Gemüt dem Helden eurer Verehrung wieder zuzuwenden.

Das sind angesichts Ludwigs gegnerischer Stellung zu Schiller vornehme Worte!

Die Exposition.

Das Stück beginnt mit Exposition in des Max Meldung von seinen Thaten für den Kaiser und dessen neue Macht vom weissen Berge bis zu jetzt — Kaisers

Unannehmlichkeit, nachdem er ihn zum Churfürsten gemacht. Nachricht von Christian von Dänemark. Verlegenheit. Ein Rath erinnert an W.'s Offerte, die bisher hingezogen sei; Ferdinand will ihn sprechen. Er braucht seinen Feldherrn und Geld; beides will W. u. s. w. —

Vielleicht kommt in die Exposition: Meldung Max, die Nachricht von Tillys Erfolg.

Max: „Eure Macht steht fester denn je."

Ferdinand, allein: „— ja, aber auf dir." Wenngleich Jugendfreunde u. s. w. —

Der Reichstag zu Regensburg.

Als Einleitung dachte sich Ludwig:

Vielleicht eine Art Triumphzug.

Typisch characteristische Scene, wo die Fürsten W. angehen — je nach Character —, ihre Länder nicht so mitzunehmen, und die Verfassungswidrigkeit rügen; seine übermütigen Antworten.

Max will auf seine Entsetzung dringen, Gründe, die er beim Kaiser geltend machen will.

Nun des Kaisers und Max' Bearbeitung; darauf W.; seine Pläne zur Vergrösserung des Kaisers. Er will ein Heer in Schwaben, das deshalb dort, um, wenn der Fürst nicht wolle, was der Kaiser begehrt, in Baiern einzufallen. Der Kaiser schwankt, will das noch nicht. Dann dominirt Max' Spiritus, wie W. sagt, den Spiritus Ferdinands, bis es geschehen und es Ferdinand bereut. Er weiss, was im Werke: der Kaiser äussert nichts davon, scheint mit Wohlgefallen zuzuhören; W. fühlt daher, der Kaiser könne ihn fallen lassen, aber er weiss, dass er ihn wieder brauchen wird, und ist daher voll Hoffnung; was er aus dem Kaiser machen will, können die Alle nicht, und was er von sich hoffe, könne er, die zwingend. —

Nun der Reichstag selbst: Anklage. — Der Kaiser lässt ihn fallen, der da sagt, kaiserliche Majestät

kenne seine Treue u. s. w., aber der Kaiser, der sich immer das Ansehen des, wenn auch ungern Gerechten gibt, lässt ihn fallen. Nach Kaisers Abgang Triumph der Fürsten u. s. w. —

II,.. Der Fürstentag könnte von gewaltiger Wirkung werden. Wie erst nur der Baier beginnt, W. sich von oben verantwortet; wie in seiner Wendung sichtbar wird, der Kaiser sei nicht unbedingt mit W, wie die Kläger wachsend Mut schöpfen, und ihr Drängen auf den Kaiser wirkt, was grösseres Drängen nach sich zieht; wie die ganze Meute immer mehr bellend losstürzt; wie, da ihnen die Absetzung gelungen, sie noch mehr hervorbringen wollen.

Monolog W.'s nach der Reichstagsscene.

Wenn W. allein, überlässt er sich seinem Grimm über Undankbarkeit. Er wird nötig werden, dann aber will er nur für sich arbeiten. Ja, die Fürsten können den Emporkömmling nicht vertragen; der Zuvieldienerei muss er sich schuldig erklären, aber Zuvieldiener ist jeder, der einem Anderen dient, er will es nicht mehr sein. Eine Maske vornehmen, sich theuer kaufen zu lassen, nicht als des Kaisers, als seines eigenen Glückes Diener. Er will nun verbannen, was noch von Ammenmärchen an ihm haftet, nun wird er die finstere Gestalt, seine Rachsucht, hungern lassen, bis er ihr die Fürsten vorwerfen kann. Denn er ist's, der den Kaiser zum Kaiser gemacht und der ihn allein als solchen erhalten kann. —

Man muss sehen, wie er die Fürsten gegen sich spornt, anstatt sie sich zu versöhnen; was er könnte, da sie seine Macht doch respectiren müssen.

„O, dass er nochmals mich brauchte! Ich würde ihn lassen, wie er mich liess!“ —

II,.. Denke man sich ganz einfach einen aufstrebenden Mann, der, den Kaiser ohnmächtig (soll heißen: mächtig) zu machen, die Verfassung verletzt u. s. w.

und der Kaiser ihn fallen lässt, und er der Hohn derer wird, die ihn erst gefürchtet, die in seinen Antichambern seiner Resolutionen geharrt; denke man ihn, der im völligen Vertrauen auf seine Macht daher gekommen; wie der Kaiser und die Fürsten abgegangen; wie einige seiner Feinde ihm den Befehl, auf seine Güter sich zurückzuziehen, höhnend bringen; wie er dann erfährt, dass die Fürsten den Kaiser zum Lohn empfinden lassen, dass er ihn geopfert; was Alles in einem solchen Gemüte vorgehen muss von dem Schmerzzorn, der Rachsucht ohne Aussicht, bis zu der triumphirenden Gewissheit, dass der Kaiser ihn haben muss, weil Keiner retten kann, als er — —!

Die Folgen von W.'s Absetzung für den Kaiser, die hier schon angedeutet sind, sollten noch in einer eigenen Reuescene zum Ausdruck kommen:

Reuescene des Kaisers nach dem Reichstag.

Nun vielleicht Zwischenscene: Expositionsscene. Die Fürstenwahl des Sohnes vorüber. Die Fürsten brauchen schon ihr durch W.'s Sturz und die Nachgiebigkeit des Kaisers Erlangtes. Dann vielleicht eine Scene, wo wiederum der Kaiser selbst mit Fürsten. —

Der Kaiser erreichte von den Fürsten nicht einmal die Wahl seines Sohnes zum römischen König. Die Fürsten lassen den Kaiser allein, der nun sagen muss: W. hätte das alles errungen, woran die Reue sich schliesst. Zorn, wieviel sie ihm abgedrängt und nichts gewährt. —

Die folgende Scene führt uns wieder zu W., auf sein Schloß in Prag.

Prag.

Eingeleitet sollte diese Scene werden durch sogen. Zustandsbilder, Bilder, die das Hofleben W.'s schildern und mehr Wert für die Charakteristik als für den Fortschritt der Handlung haben.

Schauspieler und Astrolog. Die Sterne werden ihm zu träg, er thut ihnen mit Auslegung Gewalt; so ein

Anderer mit Seni und sich, als mit seinem Hofstaat, der sich selber wundert über seine Verwandlung.

Jetzt beginnt die eigentliche Handlung mit einer Scene, welche der Schillerschen Wrangelscene ähnlich zu sein scheint:

Ein Gesandter thut Zugeständnisse, und so werden die allmäligen Unterhandlungen wieder in einen Dialog gepresst. W. weiss des Kaisers Not und giebt nicht nach; der Gesandte gesteht zuletzt, er habe Vollmacht zu allen Zugeständnissen (vgl. wieder die Wrangelscene!), obgleich er erst thut, als wär's unmöglich, ein Kaiser neben dem Kaiser. Er braucht einigemale das Handelsmanöver, als wolle er gehen; W. weiss, er muss wiederkommen. Und so wird der Handel denn geschlossen, so macht W. schon sein eben erhaltenes Recht geltend, und stellt sich des Handels reuig zu sein.

Die bestechende Sicherheit, welche sich W. auf Grund seiner Astrologie zu geben sucht, äußert sich in folgenden Worten zu den Gesandten:

„Diese Papiere enthalten des Kaisers und des Kurfürsten Nativität etc. Die Sterne zeigen, dass des Kurfürsten von Baiern Spiritus den Spiritus des Kaisers dominirt." — —

Vielleicht Contrastscene, wie er bald mit den Sondirern stoisch spricht, bald ungeduldig getrieben in Senis Rechnungen sieht, ob nicht u. s. w. Wie die Ungeduld ihn verzehrt, und sein scheinbar dem raschen Handeln abgewandtes Thun: „Als Jüngling schon war, einsam zu leben, die Natur und ihr Reiz mein Ideal, ich habe auch Verse gemacht." Einem Pagen giebt er die Lehre, den Glanz zu verachten. —

Also eine schauspielerisch sehr wirkungsvolle Scene à la Napoléon. —

An einer anderen Stelle hebt Ludwig den Charakter dieser Scene noch deutlicher hervor:

Nun in Prag, wo er in eigener Resignation — geheuchelter — des Stolzes spottet und doch mit finsterer Empfindlichkeit jedes Einstimmen Anderer in seinen Ton zurückweist und so aus der Rolle fällt. Den Hof

betrachtet er als Spielerei, blos aus Fürsten- und Reichenpflicht mitgemacht, er behöhnt ihn, kann aber in empfindlicher Aufwallung dergleichen von seinen Untergebenen nicht dulden, die er, ohne es vielleicht selbst zu wissen, hochmüthig von Oben behandelt. Gegen die Gesandten ähnliche Komödie und aus-der-Rolle-fallen. Wie er thut, als gülten ihm die Achtungsbeweise, das Zutrauen zu seiner Feldherrngrösse nichts, und doch den Preis, um den er sich verkauft, mit unbefriedigtem Stolze aufs höchste gespannt. — — Nun ein ähnliches Markten, um dem Max seine Hülfe so hoch als möglich zu verkaufen und ihn recht fühlen zu lassen, dass er ihn nun haben muss.

Lützen.

Um die Schlacht bei Lützen gruppieren sich mehrere Kontrastscenen von ähnlicher Wirkung, wie etwa der letzte Akt in Richard III.

I. Bürger erwarten Gustav, der hier herzukommt, Gustav kommt, ausrufend: Wie heisst der Ort? Dorf N. N. bei Lützen. Gustav spricht seine Motive aus, die ihn hergeführt. Weist die verehrenden Bürger zurück voll Bescheidung.

„Wieder in die Schlacht mit Gott!“ Einiges Ahnen. Er spricht stets zu Anderen. In Gott ergeben.

II. W. grell contrastierend, verhöhnt den Betstubenprediger, Drohungen und Versprechungen sind im Geiste des frevelnden W., der Stralsund vom Himmel reissen wollte. Die Schlacht muss er gewinnen; sie kann sein Gebäude mächtig stützen — er hat für den Kaiser noch nichts wieder gethan — aber auch stürzen. — In die Schlacht; er ist in fieberhaftem Zustande.

III. Gustav Adolphs Leiche aus dem Getümmel getragen oder seine letzten Worte. Sensation. Das ganze Heer streite voll Wut. So siegt Gustav noch im Tode. Er sieht noch den Sieg voraus. Die W.'schen sind im Nachteil, in Verwirrung; sie stürzen hinein, um zum völligen Siege zu helfen.

IV. W. kommt wütend. Die Schlacht nicht mehr zu retten. Er will nicht zugeben, dass Begeisterung gewonnen, sondern Feigheit der Seinen. Er will seinen Stolz rein waschen, in dem Blute der Feigen, von dieser Blame. —

Die eigentliche Schlacht geht also hinter der Scene vor sich. Der Akt der Lützener Schlacht zeigt die Leidenschaft W.'s in ihrer mächtigsten und enthülltesten Form.

Massenbach-Scene.

Es folgt die angekündigte Hinrichtung der Offiziere.

Nicht ausgesprochen, dass er selbst die Offiziere für seinen Ruf als Sühneböcke schlachtet. Er verurteilt sie unter dem geschichtlichen Motiv; doch Massenbach verklagt ihn bei Gott, W. schlachte ihn seinem Ruhme und fordert ihn vor Gericht. — Das ist die Blutschuld W.'s, die seinen Mord nach sich zieht.

Diese Scene leitet also zur Katastrophe hin.

Im einzelnen finden wir folgende Disposition:

Bluturteil. Vorladung. Warnung Terzkys: Er mache die Soldaten schwierig, verscherze ihre Liebe. Darüber lacht W.: „Sie lieben mein Glück, weil das ihre daran hängt; meinem Glück fallen sie zu, nicht mir. Sie lieben mich wie die wilden Tiere ihren Bändiger. Solche Liebe wächst durch Furcht."

Scene, in der W.'s Tod beschlossen wird.

Die Scene spielt beim Kaiser. Die Fürsten suchen den Kaiser zu bestimmen, W. abermals fallen zu lassen.

Die Fürsten sind einig und der Kaiser scheint nicht abgeneigt. Nun soll noch eins versucht werden, woran man sehe, ob er sich unterwerfe. Seine (W.'s) letzte Antwort wird gebracht. Diese zeigt den offenen Empörer. Dass W. die Offiziere seinem Stolze opfere, komme günstig, habe die Seinigen von ihm entfernt. Der Kaiser genehmigt. Gallas gewinnt den Buttler in des Kaisers Namen. „Doch erst noch ein Versuch"

spricht aus dem Kaiser die alte Freundschaft. „Er stand uns zu nahe und wir danken ihm viel.“

Lagerscene vor der Katastrophe.

Eingeleitet und zugleich unheimlich beleuchtet wird die Scene durch:

Buttlers Entschluss, Tod.

Dann W., der erfahren, dass die Generale dort waren und zusammenreimt, aber trotz Seni sicher ist. Des Soldaten Schuss vollendet seine Sicherheit. — Nun lässt W. des Kaisers Gesandten gehen*) und der sagt Buttler: nun beginnt Euer Geschäft. Einladung der Terzky u. s. w. Der Kaiser sei in der Nähe; so müssen wir ein Ende machen, sagt Buttler. —

Der hier angedeutete Schuss des Soldaten sollte zu einer eigenen, äußerst wirkungsvollen Scene erweitert werden:

Schützenscene.

Über die Bedeutung der Scene für W.'s Charakterentwicklung sagt Ludwig:

— — da wächst sein Dämon hauptsächlich dadurch, dass ein bester Schütz ihn fehlt.

Wir haben uns vorzustellen: Es ist Nacht, im Lager; Zelte, schlafende und sprechende Soldaten, Wachen. W. ist langsam und stumm durchs Lager gegangen. Vorsichtig tritt ein Soldat auf, der ihm nachts auf dem Wege durchs Lager begegnet. Er steht noch ganz unter dem magischen Eindruck der Gestalt: Der eigene Glanz in W.'s Auge, Grauen. Er flüstert seine Ansicht den Soldaten zu und äußert etwas von der schwarzen Kunst. Soldaten: Possen;

*) Die Unterredung mit dem Gesandten wird im II. Heft weiter ausgeführt: W. soll dem Gesandten über sein Handeln mit Schweden und Sachsen Aufklärung geben. — W. fragt den Gesandten, was man meine, und hat seine Lust, dass so an ihm herumgeraten wird, giebt aber den Aufschluss nicht, seinen Contract vorschützend und dass er seine Rechte nicht aufgeben wird. —

das war in Dir, er ist ein Mensch, wie Andere etc. Sie kommen ins Zanken. Nun die Offiziere, die Soldaten scheltend. Es giebt einen Auflauf. Da kommt W. — W. kommt übrigens im Gespräche mit Anderen, das er nur wenig unterbricht, scheinbar nicht bemerkend, dass die, mit denen er spricht, die Geistesgegenwart verloren haben und erst allmälig wiederfinden.

W.: „Was ist?“ — „Dieser hat u. s. w.“, sagt ein Offizier.

W.: „Lasst die Bestie hängen.“

Soldat: „Oho, ich habe ein geladenes Gewehr. Soll ich daran, müsst Ihr voraus!“

W.: „Schiess zu, Mensch, triff mich, wenn du kannst.“

Soldat: „Oho, so habt denn, was Ihr wollt.“ (schiesst.) „Was?“ Begleiter: „Um Gott! Die Kugel schlug durch den Mantel!“

W.: „So gut, als wenn sie eine Stunde weit. Die Kugel ist noch nicht gegossen, die mich treffen soll.“ — Im Gespräch fortfahrend. „Lasst die Bestie laufen. Ich kann kein Pulver verschwenden. Auch das Blei ist schon teuer genug. Fort!“ Im Gespräche weiter und abgehend.

Aufregung der Soldaten:

Der Soldat selbst sagt: „Ein Heiligenbild hätte ich getroffen, aber eine Art Grauen u. s. w. — Der Teufel hilft ihm! er hat die Kugel weggeleitet.“ —

Es ist hier ausdrücklich zu betonen, daß Ludwig seine Zuflucht nicht etwa zu einem Wunder nimmt. Er sagt vielmehr:

Den Soldaten, die „Bestie“, macht er confus, wie sie auf ihn zielt; es wirkt das Grauen, das die Soldaten Anfang der Scene geäussert, mit. —

Im II. Heft hält Ludwig es sogar für angebracht, dies aussprechen zu lassen:

Wie er so wunderbar vor dem Schusse gerettet ist, sagt Max von W. freilich: „Kein Wunder, Euer Benehmen deconcertirte ihn; ich glaube nicht, dass Ihr

sicher wart, weil er nicht traf, sondern dass er nicht traf, weil Ihr sicher wart."

Hier also wieder eine natürliche Erklärung des Dämonischen.

Katastrophe.

Man sieht W. und Seni bei astrologischen Dingen:

W. mit Seni, seine Vermessenheit höhnt die Sterne durch Auslegung, sein Spiritus dominirt sie. Es folgt ein Gespräch über den Character. Er entlässt Seni, der ihn vergeblich gewarnt und überlässt sich seinen Träumen, ästhetischen Ideen. Hier ist eine spätere Stelle einzuschieb en

Die Kerzen kommen, ohne die er seit Massenbach nicht mehr schläft. — Vielleicht auch sieht oder hört man einen Traum, Massenbach u. s. w. W. legt ihn aus und schwindelt höher als je. Die Kerze will ausgehen. Er ruft, er steht vom Lager auf. Mörder. (Die Traumsache erinnert an Richard III.!)

Buttler sei draussen. Der kommt herein. W. merkt bald, was ihm bevorstehe.

„Max Spiritus!" (sagt er zu sich.) Erfährt das Schicksal seiner Anhänger, er soll sich ergeben. W. richtet sich stolz auf, spielt den Feldherrn, und die Schwerter und Partisanen gehen an ihren Ort zurück vor seiner mächtigen Commandostimme und majestätischen Ruhe. — „Thor," sagt er zu Buttler, „das Schwert ist noch nicht geschmiedet." — Buttler, um dessen Existenz es sich handelt, spornt. W. voll Verachtung erwartet ruhig den Stoss, wie er sieht, es hilft nichts weiter, er erhält ihn und stirbt stolz. (An einer anderen Stelle: Wie die Soldaten, von ihm imponirt, auf sein Commando die Piken heben, sticht ihn der Offizier, der verantwortliche, nieder: „Das für Massenbach!")

W. ruft noch: „Ihr habt nicht mich gestürzt, ich selbst!" So noch im letzten Augenblicke Verachtung aller und Selbstverherrlichung. —

„Loose wechseln, der Mensch bleibt und verliert sein Glück, doch nicht sich selbst. Und immer bin ich Friedland." „Stirb denn so!" —

Sterbend sagt W.: „Ich wusste, dass Max ein heller, W. ein düsterer Stern.“

Buttler befiehlt: Hinaus! Sie folgen wirklich. Der Kaiser komme. Kaiser und Max beim Toten. Totengericht. Rückblick, Blick auf die gegenwärtigen Interessen des Krieges, und prophetische Klage über die Folgen desselben für Deutschland.

Mit diesem Epilog endigt das Drama.

Verteilung der Handlung auf Akte.

Nachdem so die Handlung komponiert war, galt es, sie auf die einzelnen Akte zu verteilen und sie aus den praktisch-theatralischen Rücksichten in bestimmte Abschnitte einzurahmen. Die Schwierigkeit einer solchen Akteinteilung hat Ludwig so gut wie Schiller gefühlt. Er mußte hierbei besonders mit der Forderung des Zuschauers rechnen, in jedem Akte ein bestimmtes, abgeschlossenes Bild zu haben. Andrerseits machte der Regisseur sein Recht geltend und verlangte möglichst wenig Verwandlungen, möglichst einfache Dekorationen. Natürlich mußte auch die Zeit des Theaterabends möglichst gleichmäßig auf die Akte verteilt werden. Genug, die fertige Handlung mußte sich noch mancherlei Anbequemungen gefallen lassen.

I. Akt.

I enthält die Exposition (II. Heft: Seni. Gräfin warnend. Anerbieten. Annahme). W.'s Antrag. Annahme.

1) W.'s Gedanken. Astrolog.
2) Exposition weiter. Max, Tilly u. s. w. Das Grosswerden des Kaisers durch die Liga, sein Wunsch, auf eigenen Füssen zu stehen. W.'s Antrag. Fürst von Friedland wegen noch unbelohnter Dienste. Werbung Christian. W.'s Pläne, den Kaiser und sich gross zu machen. Plan der Zuvieldienerei.

W. sagt am Schluß: „Ich werfe den Würfel!“ Dann: „Der Würfel ist gefallen, in seiner düstern Tiefe birgt

der Geist der Zukunft schon höchstes Glück oder tiefsten Fall!“

In diesen (an den Schluß des I. Aktes in Schillers „Wallensteins-Tod“ erinnernden) Worten würde also nach der Freytagschen Ausdrucksweise das erregende Moment zu finden sein.

Genauer bestimmt Ludwig die Scenen noch in dieser Weise:

A. W.'s Entschluss. 1. W., Gräfin, Andere. 2. W., Gesandte, Seni. 3. Kaiser u. s. w.

Über den Ort der Handlung bemerkt Ludwig:

A. bei Waldstein.

B. in der Hofburg zu Wien.

Eine Schwierigkeit für die Ortbestimmung lag nun offenbar in der Frage: wie kann, wenn der Vorschlag an den Kaiser herantritt, W. gleich zur Stelle sein?

Um W.'s schnelles Erscheinen natürlich erscheinen zu lassen, erwägt Ludwig im II. Heft zwei Möglichkeiten:

Wenn der Kaiser am Anfang auf einem W.'schen Schlosse, so gewinnt die Ortseinheit, und die Warnung und Zuversicht kämen unmittelbar zu dem Anerbieten.

Oder die andere Möglichkeit:

Diese Scene (W. und Seni) vielleicht in eine Verwandlung mit dem folgenden zu bringen. W. ist vielleicht eben in Wien angekommen.

Daß I. A. bei W. spielt, wird in der späteren Tableau-Ausarbeitung beibehalten; wahrscheinlich entschied sich Ludwig also für diesen Schauplatz. (Vgl. p. 91.)

II. Akt.

Den Mittelpunct bildet: der Regensburger Reichstag.

Von Exposition, dass der Kaiser nun auf eigenen Füssen gross, nur zu gross u. s. w. bis zu W.'s Absetzung und Plänen. Kaiser bricht mit W. Gesandtschaft.

Wir haben uns also zu denken:

1. Versammlung der Fürsten. Expositionsscene vom Hofhalte W.'s und dem Aufkommen der protestantischen Waffen.

2. Der Reichstag. II. Heft: W., Fürsten. Stimulirt den Kaiser. Max. Klage des Volkes. Mich selbst verschenken. Max' Zureden. W.'s Fall (Nachricht von Gustavs Absicht).
3. W.'s Monolog.
4. Reuescene des Kaisers.

III. Akt.

Zunächst sei vermerkt, daß Ludwig im II. Heft einmal sagt: Der Fürstentag, die Spitze des Ganzen, käme wohl am besten in den III., vielleicht noch in den II. Doch wird er wohl bei der hier festgehaltenen Einteilung geblieben sein.

W. in Prag. Komödie, Handel, Max zu Hülfe. Beginn der Rache. Demütigung Max'. Schlacht bei Lützen. (Die beiden letzten Punkte legt Ludwig jedoch dann in den IV.)

Also:

A. Scene beim Kaiser in Prag. Nachricht von den Progressen Gustavs. Gesandtschaften an W. (Im II. Heft: A. In der Hofburg in Wien.)
B. W. in Prag.

Hiernach haben wir also zwei Schauplätze für diesen Akt.

IV. Akt.

W. in Böhmen. Contrast mit Gustav Adolph.

A. Demütigungsscene des Max. Max in Not, den W. erwartend. Zugeständnisse, die er geben müsste, erfährt er von seinem Gesandten, der volle Vollmacht hatte. Knirschend in Geburtsstolz überwindet er sich doch aus Gewissen — er hat den Krieg entzündet, der nun freilich andere Zwecke, und sein armes Land u. s. w. W. kommt, um ihn zu demütigen und thut es. Contrast: Geburtsstolz mit Bescheidenheit und Stolz des Aufkömmlings. „Baiern!“

B. Kommt die Schlacht bei Lützen, so kommt auch die Exposition, dass W. dem Baiern nicht geholfen. Hier folgen also die Kontrastscenen der Schlacht.

Dann müßte die Massenbachscene eingerückt werden. Ludwig schwankt jedoch; ob er sie ans Ende des IV. oder an den Anfang des V. Aktes stellen soll.

C. Nun beim Kaiser. Buttler wegen des Prozesses wegen Lützen u. s. w. (II. Heft: Verschwörung des Kaisers gegen seinen Diener.)

V. Akt.

A. Nun bei W.; desgleichen Lager. Soldatenstimmung. Grauen. Schützenscene.

B. Gemach.

1. Terzky u. s. w.
2. Buttler, Gordon, Vorige.
3. Buttler, Gordon, Befehle. Gordon meldet die Nähe des Kaisers.
4. W., Seni. Unterhändler gefangen. Schein gegen ihn. W. will die Sterne zwingen.
5. W. allein.
6. Buttler u. s. w. W.
7. Ferdinand, Max, Vorige.

Aus den vorhandenen Entwürfen der Akteinteilung haben wir die obigen als die wesentlichen ausgewählt.*) Nicht unter-

*) Zur Ergänzung stehe hier noch ein Scenarium aus dem I. Heft, Seite 24.

I 1. A. Also Wallensteins Entschluss. (Übergeschrieben: 1. Wst., Gräfin, Andere. 2. W., Gesandte, Seni. Sein Scharfsinn stellt die Lage der Sache dar, wie sie ist. Jetzt Gelegenheit; die ich nie versäumt.)

2. B. Kaiser nimmt W.'s Erbieten an. (Nebengeschrieben: Kaiser: Hätt' ich noch Bucquoi u. s. w.

Einiges kommt, was Baiern noch lästiger macht. Habt noch Feldherrn z. B. Wllst., ein genialer Kopf. Kaiser: Doch zu ungewiss. W. angemeldet. W. nimmt alles auf seinen Kopf.

II 3. Wldstein hat den Kaiser gross gemacht, aber ihn zu Überschreitungen hingerissen; hat ihm den Thron Dänemarks vorgemalt. Sein Stolz, Unwille der Geborenen, Elend ihrer Staaten, Verfassungsverletzung. (Nebengeschrieben: Hier vielleicht die Gesandschaft

gebracht sind in diesen Entwürfen die Volksscenen und die Nebenhandlung. Zur Ergänzung bieten wir nun noch die Ideen zu einer späteren Einteilung und die Erweiterungen zu seltsam großen, phantastischen Plänen, die wir im II. Heft finden. In den besonderen Wortbildungen und in der Prägung einer eigenen Sprache, in dem schnellen Zusammenschweißen ungewöhnlicher Wortgebilde, wie in dem Abbrechen und Drängen der Gedankenreihen, — haben wir schon eine Eigentümlichkeit des einsiedlerischen Menschen gefunden, der zu viel von seinen Gedankenwolken umhüllt war. Die folgenden Pläne

---

von Stralsund. Übergeschrieben: Emporkömmling, Bauer reitet das Pferd zu Schanden.) Wallst. reizt sie noch. Nun wenden sie sich an den Kaiser, der, wie sie frohlocken, etwas will. Kaiser hört ihre Klagen und Andeutungen, entscheidet sich nicht. Wstein, der weiss, bringt sein Gewaltprojekt, Kaiser entscheidet sich wieder nicht. Max, hört man dann, hat ihm ins Gewissen geredet, alte Freundschaft u. s. w. Nun der eigentliche Fürstentag. Kaiser lässt den Angeklagten fallen, sehr politisch, sich wie gezwungen benehmend. (Nebengeschrieben: Kampf der Verdienstgrösse mit dem Geburtsrange.) Die Fürsten nehmen mälig die ganze Hand. Auch Mecklenburg u. s. w. W. soll nach Böhmen und erwarten. Wstein. allein. — Nachricht, dass die Fürsten, froh, nun auch den Kaiser entwaffnet zu haben, doch nichts zugestehen, der Kaiser muss bereuen. Er (W.) sieht sich schon wieder oben. (Nebengeschrieben: Sagt das nicht, muss durchscheinen.) Aber theuer verkaufen, dann Rache an den Feinden. Klug. Im Abgange beginnt er schon die Heuchelei des Stolzes gegen seine Begleiter, die ihn lieber fluchen sähen; er steht ironisch über ihnen (beigeschrieben: und predigt, was er nicht fühlt.) —

Das alles gäbe 1 Akt und I Scene für die Bühne. NB. Nicht W.'s Innere verrathen.

III 4. A. Kaiser in Not durch Hingabe Wllsteins. (Übergeschrieben: Begleitung der Fürsten, denen er ihn geopfert.) Seine Antwort und gänzliche Unlust wieder einzugreifen. Sein Leben in Prag. Nachricht von den Progressen Gustavs. Nochmalige Absendung 2er, von denen der 2te Alles zugestehen soll. (Untergeschrieben: Oder will er dem 2ten solche Aufträge geben.) — Markirt, wie dies neue Bündniss das Verderben in sich trage.

5. B. Wllstein. in Prag. Seine Freude über Max' Bedrängniss. (Übergeschrieben: die er sich ausführlich erzählen lässt.) Sein Komödiespielen mit seiner Umgebung und den Gesandten, gegen die ersten ihn schon seine ungeheuren Bedingungen reuen als zu klein. (so!) Wie er scheint die grossen Bedingungen zu stellen, damit man

setzen wir nun auch vor allem hierhin, weil sie uns einen Einblick in die ungehemmte Phantasie gewähren.

Ganz plötzlich springt im II. Heft der Gedanke auf:

Keine Eintheilung in V Acte, vielmehr eine Anzahl Tableaux, z. B. die Volksscene und die Fürsten, die zum Fürstentage wollen, ein Tableau.

Tableau-Plan.

I. Vorspiel: Kaiser auf der Reise bei W. Scene mit Seni; er hat was vor; seine Zuversicht;

---

nicht darauf eingehe. Seni u. s. w. Endlich nimmt er an, scheint zu bereuen, sich für gefangen anzusehen, und solche Komödien. Wie die Gesandten fort, sieht man, er hat seinen Plan schon gemacht, ist plötzlich (übergeschrieben: grell contrastirend mit dem Schäferwunsch) nicht mehr nervenschwach, sondern der Alte, aber finsterer.

NB. Oder den 2ten oder den 3ten Gesandten sieht man nicht absenden, damit Spannung bleibt.

Nun entweder erst Lützen wie oben (übergeschrieben: 2 Seiten weiter vorne) oder erst

IV 6. A. Max in Not, den W. erwartend. Zugeständnisse, die er geben müsste, erfährt er von seinem Gesandten, der volle Vollmacht hatte. Knirschend in Geburtsstolz überwindet er sich doch aus Gewissen — er hat den Krieg entzündet, der nun freilich andere Zwecke, und sein armes Land u. s. w. Wldstein kommt, um ihn zu demütigen und thut es. Kontrast: Geburtsstolz mit Bescheidenheit und Stolz des Aufkömmlings. „Baiern!“ (Nebengeschrieben: Ungeheuer schauspielerisch.)

7. B. Kommt nun die Schlacht bei Lützen, so kommt auch Exposition, dass W. dem Baiern nicht geholfen. Nun also vielleicht Lützen.

9. C. Nun beim Kaiser, wie zwei Seiten weiter vorne. (Beigeschrieben: Buttler wegen des Prozesses wegen Lützen, den W. machen will. Keiner von uns sicher, wer ausbaden muss, dass er die Schlacht verlor.)

V 10. A. Nun bei Waldst.; dessgleichen. Lager, Soldatenstimmung. Grauen. (Beigeschrieben: vide Seite drüben, oben, Rand.)

11 B. Gemach. (Neben- und untergeschrieben:) 1. Terzky u. s. w. 2. Buttler, Gordon, Vorige. 3. Buttler, Gordon, Befehle, — durch Strich hierherbezogen: Gordon meldet die Nähe des Kaisers. 4. W. Seni. W. will die Sterne zwingen. 5. W. allein. 6. Buttler u. s. w. W. 7. Ferdinand, Max, Vorige.

Motiv, historische Situation, Warnungen. Kaiser. Pracht. W.'s Anerbieten u. s. w.

II. Tabl.: Volksscene. Jammer. Die Fürsten auf dem Wege zum Fürstentage.

III. Tabl.: Regensburg (wie früher).

IV. Tabl.: Gustav Adolphs Empfang.

V. Tabl.: W. in Prag (wie früher).

VI. Des Kaisers Angst. Gesandte abgeschickt etc.

VII. W. verkauft sich teuer voll politischer Geschicklichkeit. Seelenmalerei im Äusseren. (Max' Hülferuf.)

VIII. Exponirscene. Drama der zwei Brüder. Puffer. Vielleicht auch Max in Not. Zusammentreffen. Triumph.

IX. Während der Schlacht bei Lützen (wie früher).

X. Beim Kaiser. Buttler (wie sonst).

XI. Lager. Anklage u. s. w.

XII. Tod im höchsten Schwindel.

Später finden wir noch einmal eine Eintheilung in VI Acte, ohne wesentliche Veränderung des Inhaltes.*)

---

*) Das Schema findet sich im II. Hefte, Seite 16:

I. 1. Der Kaiser entlässt Max und wünscht auf eigenen Füssen zu stehen. Wldstein kommt, zeigt etwas und lässt den Kaiser sich etwas verraten, dann bringt er sein Anerbieten. Der Kaiser gewonnen von dem Kühnen, Selbstgewissen, dem Dämonischen im Wldstein, da er selber nichts wagt, gibt zu. Wldstein zeigt seine tiefen Intentionen und Zufriedenheit mit seiner Berechnung und begrüsst die Zukunft schon als eine gewisse. — Orakel, Boten fliegen fort. Gräfin?

II. 2. Volksklage. Wldsteins Nichtachtung der Verfassung und alles Heiligen (übergeschrieben: in Aktion gezeigt.); vermessen für den Kaiser mit (dem) und durch den er gewinnen will; wird Reichsfürst; darum das bürgerliche Schauspiel. Max sieht, wie es steht. Puffer.

3. Kaiser, ähnlich genirt wie damals durch Max, so jetzt durch Wldstein. Wldstein von ihm gewarnt wegen der Reichsfürsten, zeigt dem Kaiser souveräne Gelegenheit; bedauert dann, dass kein Carl V., dem er noch ein anderer geworden wäre als dessen (?) Toledo. Max' Bearbeitung.

Gegen Schluß des II. Heftes endlich begegnen wir folgenden seltsamen Phantasiesprüngen. Die Schrift ist beinah unleserlich. Es ist wie in fieberhafter Erregung geschrieben.

Vielleicht ein Zyclus aus der Zeit, in welcher Deutschland das grosse Werk der Reformation ausführte, bis zum Waldstein. Etwa:

1. Luther. Zustand Luthers, innere, dann äussere Kämpfe — bis zu seinem Tode? Characteristische Scene im Vatikan, dazu Leo X. mit seinen Pferden, Hunden, Malern, Büchern, Bewunderung der deutschen Dummheit darin.
2. Joh. Friedrich der Grossmütige, Schärtlin und Moritz, der schon I. ankäme.
3. Moritz von Sachsen.
4. Waldstein.

Wir wenden uns jetzt zu dem Theoretischen und Ästhetischen. Hier können wir von vornherein auf die Ansichten Ludwigs verweisen, wie wir sie in den „Grundzügen" besprochen.

---

4. Fürstentag. Kaiser lässt Wldst. fallen, in Hoffnung, dass u. s. w. —. Wldstein als Gefallener, stolz gegen die oben Geborenen, sieht voraus, wie es kommen muss, und gibt sich seine Rolle auf. Denn soll er wieder, will er kein Thor mehr sein, sondern für sich (arbeiten). Er sieht sein Schicksal als verdient durch albernes Vertrauen (an), und seine Natur entscheidet sich vollends. — Kaiser sieht den Erfolg und bereut, will wieder anknüpfen.

III. 5. Wldstein in Prag. Zustandsbild, Schauspiel u. s. w., Freunde, an ihn gesandt, sondirend. Er merkt wohl und spielt danach überlegen. (Übergeschrieben: Vielleicht, dass bei seinem Vetter die Scene oder bei Questenberg auf Wldsteins Weg.) Ei was, ich will Ruhe! Lässt sich auf gar nichts ein.

6. Gustav Adolph kommt an (beigeschrieben: in oder vor N. N.) Das käme dann vor jene Scene? Wldstein hätte bereits zu seiner heimlichen Freude dessen wissende (so!) Fortschritte erfahren in voriger Scene, die nun folgt.

7. Wldstein beschickt endlich vom Kaiser selbst bewegt. Seine Kunst und wie anders jetzt, innerlich gegen den Kaiser, ihm feind, wie die Fürstin. Nach Kaisers Abgang sich entlarvend.

Der ethische Gehalt.

Der ethische Gehalt ist in den Gegenbildern ausgesprochen. Von Gustav Adolph und Max, welche beide ihren Stolz in Demut vor dem Göttlichen beugen, stirbt der erste einen glorreichen Tod, der die Sache, für die er lebte, siegreich macht; der andere lebt und findet in jener Demut sein Heil. So ist auch ihr Leiden anderer Art und wird durch jenes Sich-selbst-um-etwas-Anderes-aufgeben erleichtert. —

Das moralische Urteil ist die Hauptsache an dem Stücke.

II. Heft: Die Nemesis: Der Zuvieldiener fällt durch Zuvieldienerei, der Verräter durch Verrat; es erfüllt sich der Fluch des armen Volkes.

Die Nemesis muss überall hervorgehoben werden.

IV. 8. Max' Resignation um etwas, was ihm heilig. Selbstbezwingung dem Wldstein gegenüber, der recht systematisch ihn demütigt.

9. Bei Lützen. Adolphs Tod. Bernhards Sieg. Wldsteins Exposition und neue Gewissheit daraus.

V. 10. Wldstein reisst aus seinen Offizieren heraus die Opfer, nachdem er ruhig gesprochen von dem Schaden, den der Kaiser genommen, den Grund zuletzt bringend, dass gewisse pflichtvergessene Offiziere u. s. w. Nach seinem Abgange motivirendes Urteil der übrigen Offiziere und Bedenken, da keiner sicher. Massenbach, der erst Wldsts Benehmen gegen den Baier verteidigt — habe tapfer gekämpft, aber habe nicht gut bei ihm gestanden; Buttler für sich, er wisse, er stehe ebenso schlecht. Buttler hat ein Geschäft beim Kaiser. (Uebergeschrieben: W. hat einen Gesandten bei sich und ist über diesen wild — der ihm vorwarf, nichts gethan zu haben, — der ihn aus Böhmen entfernen soll, in Kaisers Namen, — der ihn herunterreisst und Protest einlegt, in des Kaisers Namen. Immer höflich und des Kaisers getreuer und unterwürfiger Diener, wo W. die stipulirten Rechte wahrt.)

Weiter unten: Seht ihn, wie er gefasst ist. Er habe eben so offen verdammt und u. s. w. „Dächte der Kaiser wie ich!"

Tragik.

Man muss die bestimmte Empfindung haben durch das Ganze, dass W. an seinem Untergange schuld, dass dieser Untergang gerechtes Schicksal, und doch muss er eben dadurch uns gefallen, wodurch er sein Schicksal sich zuzieht.

Also kein „Idealisieren" und Bessermachen, sondern einfaches Interesse an der Quantität, an der geistigen Größe und Leidenschaft.

Nach Ludwigs Definition von der Tragik richtet sich auch W.:

Die Tragik liegt ganz im Character, es ist die Geschichte einer Normalkrankheit.

Diese soz. naturwissenschaftliche Auffassung vertrat Ludwig ja auch oben.

---

11. Beim Kaiser. Max. Resumé neuer und alter Klagen (Pfaffen!), in welche der Kaiser am meisten Ursache hat, einzustimmen. Einige halten ihn für einen Verräter. Mordforderung. Wir, ihn, der mächtiger als wir? Conspiration des Kaisers gegen seinen Feldherrn. Exponirung, Buttler, werde eben sondirt, ein Irländer, ehrgeizig u. s. w., kurz voll von Handhaben. Der soll ihn in des Kaisers Hände liefern. Acht, zwar noch nicht publizirt, wird ihm Mut geben. Buttler, Mönch. Die Acht; lebendig oder todt u. s. w. So ist es. Aber lebendig — dafür kann ich nicht stehen. Pfaff: Was unumgänglich, wird nicht ordinär gerichtet. Er will.

VI. 12. Nun Wldsts Sicherheit durch den Schützen vermehrt. Wie er den Aberglauben pflegt. Thierbändiger. Vergebliche Gesandtschaft. W.'s Weigern, unterthänig-ironisch, wegen Böhmens. Gesandter gibt (verabredetermassen) Buttler das Signal. Buttler ordert u. s. w.

13. Wldstein, Seni. Sicherheit, und Gewalt an den Sternen, welches beides Seni entsetzt. — Höchster Schwindel; Fall daraus in den kalten Tod. Contrast bei Wsts von bei Gustavs Leiche (so!). Kaiser, Max, Buttler. Der Zuvieldiener. Moralisches Urteil über Wldstein. Nach dem Abgang des Chorus, Überleitung auf Deutschlands Schicksal. Zusammenfassung des Krieges bis etzt und Vorhersagung für das Ende und nachher.

Der tragische Widerspruch in W. liegt nun in jener Zweiheit: er will emporkommen und seiner Natur fehlt doch das Versöhnende, das Buhlen um Alle, namentlich um die, in deren Kreis und Rechte er sich eindrängt.

Den tragischen Widerspruch, der im Stolz liegt, führt Ludwig noch weiter aus:

Es liegt in der Natur des Stolzes, dass er desto heftiger wächst, je mehr er sich durchsetzen muss, je mehr er beleidigt und gedemütigt wird. Es ist diese Rachsucht des Stolzes, in der er selbst (der Stolz) immer wächst, was durch den ganzen W. d. h. mein ganzes Drama geht. —

Diese poetische Verwertung einer wissenschaftlichen Erforschung und Entdeckung des Charakters, — dies hatte vor allem Shakespeare erfaßt, und Ludwig ist darin sein Schüler.

Zu dieser im Charakter liegenden Disposition zum Selbstverderben, der Schuld, kommt dann bei W. später noch die Blutschuld (Massenbach).

Die Eigentümlichkeit des so erwachsenden Conflictes faßt Ludwig mehrfach zusammen:

In der Übernahme des Oberbefehles liegt von Neuem der characteristisch-tragische Kampf. Der Ehrgeiz möchte gern die Aussicht des neuen Steigens, von dem er lebt, ergreifen. Der Stolz will das aber nur in einer Form, die seiner Grösse genügt.

Sein Stolz will die Schlacht nicht verloren haben und opfert die Offiziere, wodurch er sich die Herzen der Anderen entfremdet, was er sieht; aber sein Stolz hindert ihn, zurückzunehmen und zu heilen.

Die Agentien des Konfliktes sind also:

1. Der Ehrgeiz, an Befriedigung und Kränkung wachsend, die Vernunft überwachsend: Geschichte aller Leidenschaft.
2. Der Ehrgeiz mit dem Stolze, der in gleichem Grade wächst, im Widerspruche.
3. Der Zuvieldiener.

Das Schauspielerische.

Der schauspielerische Wert ist eine wesentliche Forderung des dramatischen Charakters.

Das Schauspielerische muß im Charakter des Helden selbst liegen und mit dem Tragischen aus einer Wurzel heraus wachsen.

Dies sind die beiden Hauptgrundsätze Ludwigs. Über die Verschmelzung des Tragischen mit dem Schauspielerischen im W. sagt er nun zunächst:

Die Characterfigur ist Kampf des Ehrgeizes und des Stolzes und des letzteren dämonisch fatales Übergewicht im W.; darin liegt das Tragische (also Poetische, Dramatische) und das Schauspielerische, und an diesen Kampf muss die Spannung lediglich gebunden sein. Der äussere Vorgang nicht, sondern der Vorgang im W., ist das Drama, die Tragödie; so wird er der wirkliche Held und das poetische und schauspielerische Centrum des Ganzen. — —

Der tragische Conflict also zwischen der Ehrsucht und dem Stolze W.'s muss zugleich das schauspielerisch-theatralische Effectcentrum sein.

Über das Schauspielerische an sich finden wir folgende Stellen:

Soviel gewiss, nur das Schauspielerische im W. kann dem Stücke Interesse geben; danach also zu richten! —

Dann Alles schauspielerisch; Darstellung solcher Menschen bis ins Kleinste — nur aus Zügen des Typus, und die anekdotischen zu solchen gemacht der Leidenschaft. . . . Immer muss der Character, das Schauspielerische über das Historische vorherrschen.

W. sollte nun eine von jenen Doppelrollen sein, welche wir oben besprachen:

Das schauspielerische Interesse der Rolle beruht auf dem Doppelleben, der Schauspielerei des Stolzes, die, wenn an der Schwäche gepackt, aus der Rolle fällt. —

Der fortwährende Contrast seines Äusseren und Inneren, welcher zuweilen durch das Aus-der-Rolle-fallen

im Affect aufgehoben wird, ist hauptsächlich das Schauspielerische in der Rolle. —

Nun skizziert Ludwig die einzelnen schauspielerischen Züge und Gelegenheiten:

Er simulirt den Philosophen meisterhaft. —

Er muss die Sache der Sittlichkeit führen, wie Jago und Edmund.

Alle seine Scenen müssen Spielscenen werden erster Ordnung. Wie er fromm thun kann, wenn er es braucht. Der feine Hofmann beim Kaiser, sanft geleitend, die Versuchung der Ehrsuchtreizung, die Grossheit gegen die geborenen Fürsten, der fein höhnende Ton, in welchem er sich mit Max findet, ganz höfische Weise und doch brutal . . . Diplomat, Soldat, Astrolog, Freidenker.

Die Maskirung zeigt sich besonders in der Entsetzungsscene:

In der Entsetzung möchte er sich schon den Schein geben, als hätte er selber hingeworfen, was, dass er es sich hat nehmen lassen müssen, ihn ausser sich bringt. Allein gelassen zeigt er dies Innere, das er sogleich wieder bedeckt, wo ihn jemand beobachten kann, unter Scherzen. Dies ungemein schauspielerisch. Er schluchzt vielleicht sogar. Dann sieht man die Hoffnung der Genugthuung entstehen und wachsen. —

W.'s Eigenart; was er nicht hören kann oder zu können vorgiebt, giebt Gelegenheit zu Schauspielerisch-Characteristischem.

W. sollte so eine Paraderolle ersten Ranges werden

Im Zusammenhang mit dem, was Ludwig über die Darstellung des Seelendramas im Gegensatz zu dem Mechanismus sagte, können wir wieder den W.-Plan als Beispiel anführen. Ludwig nannte jenen inneren Zusammenhang den idealen Nexus.

Der Nexus.

Immer muss der Causalnexus greiflich herausragen und darf nichts anderes sein als Darstellung des

Typus des Emporkömmlings und des Schicksals eines Solchen. Alles andere muss notwendig daraus hervorzugehen scheinen und nur den Wert des Symbols haben.

Über den ideal-pragmatischen Nexus sagt Ludwig zusammenfassend:

2 Hauptsachen: dass 1. das Ganze völlig schlank und klar, besonders der ideal-pragmatische Nexus hervorstechend, ohne Seitenschritte und Zerstreuung durch unverarbeitetes historisches Material, in entschiedenem, nach hinten immer beschleunigtem Schritte sich fortbewege; und dass 2. das so gewonnene Handlungsskelett mit schauspielerischem Fleische umgeben werde, um die lebendigste, fesselndste Gegenwart, mit Vermeidung irgend flauer und declamatorisch-monotoner Stellen. — — —

Als eines der natürlichsten und wirkungsvollsten Mittel der Darstellung erkannte Ludwig den Kontrast.

Der Kontrast.

Das Thema des Kontrastes führt er in folgender Weise durch.

Fortgehende Contrastirung. In Max und Gustav fortwährende Bescheidung, Besiegung des Stolzes in Hingebung der Ehre an Gott oder an das Wohl des Volkes, oder irgend eine Pflicht, während W. fortwährend der ist, der sich bescheiden sollte und nicht kann; ferner das Verhältniss der beiden Gegenbilder zu ihrer Umgebung, ein sympathisches Band gegenseitiger Liebe und Vertrauens, die Max' Unglück, mehr noch Gustavs Märtyrertod steigern, wogegen W., den Seinen nicht trauend, von ihnen schaudernd als Rätsel gefürchtet, geliebt nur in der Art, wie der Tierbändiger von seinen Bestien, mit ihnen nur durch das Band der Selbstsucht verknüpft. — — —

Als Gegenbilder 1. gegen seine Rücksichtslosigkeit und Selbstsucht die Verfassungstreue des Max

und dessen feines Benehmen um seines Landes willen, während W. um seiner ganzen Existenz willen seinem Stolze nichts abgewinnen kann; 2. gegen seinen Stolz und seine dämonische Selbstüberhebung die religiöse und menschliche Demut der sonst so ungleichen Max und Gustav Adolph, welche beide gefeiert werden.

Von anderen Kontrastwirkungen deutet Ludwig an:

Buttlers Fanatismus contrastirt mit der kalten, mechanischen Bigotterie des Kaisers.

Im II. Heft erwähnt er sogar:

Contrast des Verhältnisses W's zu seiner Gemahlin mit dem Verhältnisse Max' zu der seinigen.

Stil des Dramas.

Das Ganze fordert grossartige Kühnheit der Behandlung; immer grosse Züge; grösste Einfachheit des Vorganges; ferner ein gewisses Verschweigen, eine gewisse Allgemeinheit. . . . keine Figur in zu grosser Breite, der soldatische Laconismus hilft der Gedrängtheit des Drama überhaupt als characteristischer Grundzug in diesem einzelnen. Das soldatische Wesen in seinen Untergattungen, die bluntness, die pedantische und elegante Wildheit u. s. w.; alle sind zu handeln gewohnt, nicht zu reden, was sie selber dem kaiserlichen Botschafter und sonstigen Hofleuten gegenüber mit einer gewissen Genugthuung geltend machen. . . . Aber eine gewisse wilde Grösse — der Krieg ist nicht die Schule für weiche Regungen und vielgeschlungene Reflexionen — durch alle Figuren.

In Bezug auf die Charaktere sagt Ludwig:

Das Alles aber nicht breit ausgeführt, sondern geistreich skizzirt.

Im Stil scheint ihm also wieder Shakespeare vorbildlich zu sein. — Der Ton realistisch, ganz der der Zeit.

In dieser Betonung des Realismus geht Ludwig so weit, daß er an ganz moderne Bestrebungen erinnert:

Kostüm und Sprache.

Das Costüme wohl zu beachten; auch in der Sprache muss das Bild der Zeit heraustreten; das Einmengen welscher Worte und lateinischer, auf welche der Chor sticht, auch hier Schuld markirend, die in der Sprache nur die unglückliche politische Gestaltung vorweggenommen.

Behandlung von Zeit und Ort.

Ludwig folgt hierin den Grundsätzen, welche sich ihm oben aus dem Wesen des aufgeführten Dramas ergaben. Er sagt:

. . . . und solchergestalt die Geschichte in Ort und Zeit -- doch so, dass diese beiden nie mitspielen, sondern nur symbolisch, als Gerüst, auftreten — und Personen bis zum dreistündigen Vorgange zusammengedrängt. —

Nun muss alles Äusserlich ideal gehalten werden ohne grosse Individualisirung von Ort (Raum) und Zeit, wodurch das öftere Zusammensein der Fürsten erst möglich und unauffallend wird. Also — und das ist von grösster Wichtigkeit — wird besonders am Ende d. h. in V. die Scene kaum individualisirt. Wenn man freilich fragt: wie war es möglich, den W. mit den Seinen zu morden, und dann dass der Kaiser u. s. w. fast dazu kommen? Und so muss man fragen, wenn die Scene eine individuelle Physiognomie hat. — Sie sind in Eger . . . ., nun wirkt nichts Äusseres. (Folgt der Kausalzusammenhang, der Kaiser und Max nach Eger führt.) Doch von alledem wird nichts erwähnt. Das mag sich verhalten, wie es will, es wird gänzlich ignorirt, und so, da keine Einzeldaten gegeben sind, kann auch nichts dem Anderen widersprechen. Der Dichter giebt

blos den typischen Gehalt der Sache, Nichts von dem zufälligen Körper.

In der Konsequenz dieser Ansichten geht Ludwig noch viel weiter.

Zeit und Raum ganz ideal. So könnte vom Fürstentage die Rede sein, ohne dazu Regensburg zu nennen. Dann käme er vielleicht an denselben Ort zusammen (wie das Vorhergehende) oder ein Mittelvorhang zöge auf, dergl. Zeitspatien würden, wenn je, jederzeit erst nachträglich erwähnt und die Dauer namhaft gemacht. Keine Hinweisung von einer Scene in die andere mit Orts- und Zeitangabe. Es darf kein individueller, realer Zusammenhang der Scenen gesucht werden.

In dieser vornehmen Behandlung von Zeit und Raum erinnert Ludwig wieder an moderne Bühnenrichtungen, die, in einer Art Reaktion zum Naturalismus, der Illusion den weitesten Spielraum lassen wollen: bei dem Mittelvorhang denkt man lebhaft an die Perfallsche Shakespearebühne. —

Zur Zusammendrängung der Zeit war Ludwig außerdem aus leichtbegreiflichen Gründen gezwungen. Galt es doch, nicht weniger als neun Jahre in die Zeit eines Theaterabends zu bringen. —

Das oben erwähnte Stilisieren tritt nun noch deutlicher hervor, wenn wir uns zur Behandlung der Geschichte wenden.

Behandlung der Geschichte.

Ludwig will: nur das und alles das muß von der Geschichte verwendet werden, was sich mit der Entwickelung des Seelendramas deckt. Alle verwickelten Geschehnisse müssen zu einzelnen persönlichen Agentien symbolisiert werden. Von einer Heiligkeit oder Unantastbarkeit der geschichtlichen Fakta kann an sich grundsätzlich keine Rede sein. Man wird natürlich den Thatsachen, welche dem Zuschauer ganz bekannt sind, nicht ohne weiteres ins Gesicht schlagen können. Im allgemeinen aber kann man sagen, das Geschichtliche ist in Bezug auf das poetische Seelen-

drama zufällig, und ein geschichtlicher Stoff muß sich den selben Gesetzen anpassen, wie jeder andere dramatische Stoff.

Die realistische Grossheit der Geschichte muss dem Ganzen sein Imposantes leihen.

Der Kern der Geschichte, ihre grossen Vorfälle so nahe gerückt, dass ihr Causales Spannung hervorbringt. . . . ausserdem grossartige geschichtliche Mimik — also alles typisch!

Epitomirung der Geschichte zum Zwecke des Typus und causalen Zusammenhanges.

Es kann eine völlige Historie werden, wenn die Hauptzüge der Handlung mit Ausscheidung des Unwesentlichen nur dramatisirt werden, aber wie die Geschichte in der Länge, so auch nach der Breite excerpirt und concentrirt d. h. mit Weglassung der Zwischenträgerei, so dass die Fürsten auch Vollzieher ihrer Handlungen sind. (So könnte den letzten Sturm auf W. und die letzten Bewilligungen der Kaiser selbst in Person machen. Dann die Verhandlungen in einzelne Gespräche zusammengedrängt, die an sich dadurch schon schauspielerisch werden.) So könnte ein wirksames Stück erstehen durch blosses Dramatisiren des einfachen Kernes der Geschichte, indem die Massen kleiner Aussenwirkungen den Characteren gegeben d. h. durch das innere Motiv der Charactere ersetzt werden. — Je mehr man die Geschichte nur excerpirt, desto besser wird der historische Boden in den Characteren selbst hervortreten, nicht als äussere Sittenschilderung.

Die ganze Geschichte muss zu einem tragischen Typus werden; damit die Charactere, der tragische Typus des Ganzen im Helden, die Gegensätze u. s. w. aus den anderen Personen, die Beglaubigung als Menschen durch anecdotische und sonstige mimische Züge aus ihren Characterschilderungen in der Geschichte genommen.

Immer wieder betont Ludwig: In der That alles nur einfache Symbole. — Daß in der späteren Erweiterung des Planes Ludwig mehr auf ein kulturhistorisches Drama als auf

eine besondere Leidenschaftstragödie abzielte, ist schon erwähnt, und er sagt im II. Heft ausdrücklich:

Eine Historie, kein psychologisches Drama.

Es wäre eine ziemlich unfruchtbare Aufgabe, nun im einzelnen zu untersuchen, worin der Ludwigsche W. sich mit dem historischen deckt und worin nicht. W. ist z. B. zur Zeit seiner Absetzung nicht in Regensburg, sondern in Memmlingen; der „Revers" der Generale zu Pilsen tritt bei Ludwig ganz zurück u. s. w. Wir wollen nur darauf hinweisen, daß Ludwigs W. durchaus nicht mit dem Bilde übereinstimmt, welches die neueste Forschung vom geschichtlichen W. entworfen hat. Dem historischen W. fehlte in der That jene klare und großartig-egoistische Direktive, welche Ludwig seinem W. zu Grunde legt. Die geschichtliche Forschung sieht das Problem in der Frage: Wie stellen sich W.'s egoistische Ziele zu seinen patriotischen? und wo ist die Grenze zwischen beiden? — Seltsamerweise kommt gerade der Schillersche W. dem historischen im ganzen viel näher, als der Ludwigsche. —

Wir wollen jedoch kurz auf die geschichtlichen Quellen hinweisen, welche Ludwig benutzte.

Ludwigs Geschichtsquellen zum W.

In erster Linie hielt sich Ludwig an K. F. Beckers Weltgeschichte, deren anekdotische Art für den Dichter besonders anregend gewesen war. Aus ihr hat Ludwig nicht nur das Material für die Gesamthandlung geholt, sondern auch die Gedanken für einzelne Scenen und Stellen erhalten. So finden wir z. B. im Becker: — — „bei dem geringsten Ungehorsam war sein Wort: Laßt die Bestie hängen!" Becker beschreibt das geheimnisvolle Äußere W.'s: „Ein wunderliches Grauen überkam alle Krieger, wenn seine lange, hagere Gestalt durch die Gassen des Lagers schritt." Hier also der Keim der Schützenscene! Ferner hat Ludwig die Worte, welche W. zu den Gesandten sagt, fast wörtlich aus Becker citiert: „Diese Papiere enthalten des Kaisers und des Kurfürsten von Baiern Nativität. — Diese Sterne zeigen, daß des Kurfürsten von Baiern Spiritus den Spiritus des Kaisers dominirt." (vgl. S. 80.)

Also auch der Spiritus ist aus Becker.

Von sonstigen benutzten Autoren notiert Ludwig folgende. Doch ist ein Einfluß derselben auf den Inhalt des Planes nicht zu erkennen. Es blieb wohl zunächst bei der einfachen Notiz, und Ludwig behielt sich die Benutzung vor:

Gegen Ende des II. Heftes finden wir zweimal: Freitag. Ludwig meint Freytags Bilder aus der deutschen Vergangenheit und merkt sich den Titel der Flugschrift: Der deutsche Brutus, 1636, welche Freytag am Schluß des vierten Kapitels in dem Bande: „Aus dem Jahrhundert des großen Krieges" abdruckt.

Ferner: K. G. Helbig: Gustav Adolph und die Churfürsten von Sachsen und Brandenburg (bei Freytag erwähnt).

Wallenstein, Herzog zu Mecklenburg, Friedland und Sagan, als Feldherr und Landesfürst in seinem öffentlichen und Privatleben von Dr. Fr. Förster. Dieses Werk und mehrere andere (mit fast unleserlichem Titel) sind mit größeren Zahlen notiert, offenbar Nummern, die Ludwig sich aus einem Kataloge der Dresdener Bibliothek abschrieb.

Daß Ludwig auch Quellenstudien zu machen beabsichtigte, sehen wir aus mehreren Bemerkungen. Schon im I. Heft sagt er:

Man müsste Etwas über sein Leben von Contemporanen zu erhalten suchen.

. . . nur muss man möglichst eine gleichzeitige Schilderung, historische, zu Grunde legen. Es lassen sich dann sogar ganze Äusserungen abschreiben, was dann zwingt, das Selbstgemachte in Einstimmung zu bringen. —

Man müsste sehn, irgend eine womöglich patriotisch-chronikalische Behandlung des Stoffes zu erhaschen, in welcher sich noch der unmittelbare Eindruck, welchen W. auf seine Mitlebenden machte, von nachträglichen Reflexionen unvermischt, spiegelte und die historische Volksgestalt des Namens und seines Schicksals in geschlossener Übersichtlichkeit noch in frischer Greiflichkeit sich festgehalten fände.

II. Heft: Wenn man nur Anecdoten oder gleichzeitige Biographien haben könnte. —

Auffallend ist der Name Maffenbach, dem Ludwig ja eine nicht unbedeutende Rolle zuerkannte. Er findet sich weder bei Becker noch in irgend einem anderen historischen Werke. Die Allgemeine Deutsche Biographie kennt einen Christian von Massenbach nur als preußischen Oberst und historischen Schriftsteller, geb. 1758, gest. 1827, der 1806 beim Hohenloheschen Korps eine Rolle spielte, ferner den preußischen General Friedrich von Massenbach (1753—1819). — Wahrscheinlich hat nun Ludwig einfach diesen ihm aus seiner Zeit bekannten Namen aufgegriffen und ihn seinem Wallensteinschen Oberst zugelegt.

Zum Schluß erwähnen wir noch, daß Ludwig den Gedanken andeutet, eine Buch- und eine Bühnenausgabe seines Dramas herzustellen. In der ersteren konnten dann noch viele Einzelheiten und Ausführungen angebracht werden, welche die Bühnenausgabe streichen mußte:

Exposition fürs Buch andere Scenen. Ferner bei Erwägung der Volksscenen: Fürs Buch besondere Scenen.

Shakespeares Einfluß auf den Ludwigschen W. finden wir durch des Dichters eigene Worte bestätigt:

Exposition wie im Makbeth.

...Die Causalität mehr engros fassen, wie z. B. in Heinrich VIII.

Das Stück und der Character historisch, ohngefähr in der Weise des Richard III. — — Er ist eine Art Makbeth.

Vielleicht eine Figur zwischen Coriolan und Richard III. mit etwas Bastard von England und Wolsey.

Auch an seinen Antipoden Schiller erinnert Ludwig selbst:

Beim Reichstag zu Regensburg: (Der Kaiser kann bei W.'s Absetzung Ähnliches fühlen wie Schillers W. beim Scheiden Max'.) — Er ist allen ein Rätsel, aber nicht sich selbst und dem Dichter, wie der Schillersche.

Thesen.

I.

In H. von Kleists „Robert Guiskard", welcher Fragment geblieben, ist die Absicht des Dichters deutlich zu erkennen.

II.

Zur Zeit sind viele Fremdwörter im Deutschen noch unentbehrlich.

III.

Eine dialektische Normalisierung der altfranzösischen Texte ist im Princip unzulässig.

Vita.

Am 25. Oktober 1875 wurde ich, **Hugo Eduard Eick** als Sohn des Marine-Zahlmeisters Hugo Eick und seiner Ehefrau geb. Wagner zu Kiel geboren. Ich besuchte das Gymnasium zu Bremerhaven, welches ich Ostern 1894 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um mich dem Studium der neueren Sprachen und des Deutschen zu widmen. Nachdem ich drei Semester in München und zwei Semester in Berlin studiert hatte, bezog ich die Universität Greifswald. Hier bestand ich am 26. November 1898 das Staatsexamen im Deutschen, Englischen, Französischen für alle, im Lateinischen für untere Klassen. Seit Ostern 1899 bin ich an der Handelsschule in Bremen als wissenschaftlicher Hilfslehrer beschäftigt.

Mit dem Gefühle aufrichtigen Dankes nenne ich diejenigen Herren Dozenten, deren Vorlesungen und Seminarien zu besuchen mir vergönnt war: es sind die Herren Professoren Brandl, Konrath, Muncker, Paul, Rehmke, Reifferscheid, E. Schmidt, Siebs, Schuppe, Stengel, Tobler und Weinhold.

Namentlich gedenke ich mit besonderer Freude der anregenden Seminarübungen des Herrn Geheimrat Professor Dr. Reifferscheid, der mir auch sonst mit Rat und That zur Seite stand.